Künstler-Monographien

Luca della Robbia und seine Familie

von

Paul Schubring

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXIV

Luca della Robbia

und seine Familie

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

A. Rusconi
1913.

Luca della Robbia

und seine Familie

Von

Paul Schubring

Mit 172 zum Teil farbigen Abbildungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Inhalt.

Seite

I. Luca della Robbia . . . . . 1—92
1. Einleitung 3
2. Lucas Jugend 4
3. Die Domkanzel 11
4. Die Reliefs am Campanile 20
5. Der Petrusaltar 27
6. Peretola 30
7. Die ersten Glasuren 36
8. Die Glasuren der Pazzikapelle 44
9. Die Bronzetür des Doms 49
10. Das Grabmal Federighi 54
11. Impruneta 56
12. Wappen. Thomasgruppe 64
13. Madonnen 72
14. Pistoia. Lucas Testament 85
15. Charakteristik Lucas 90
II. Andrea della Robbia . . . . . 93—123
16. Charakteristik Andreas 93
17. Persönliches. Die Altartafeln 97
18. Madonnen 110
19. Architektur und Dekoration 113
III. Die dritte Generation . . . . . 124—150
20. Giovanni und seine Brüder 124
21. Das Hospital in Pistoia. — Schluß 144
Stammtafel des Robbia 151
Literatur 152
Verzeichnis der Abbildungen 153

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/lucadellarobbia00schu

Abb. 1. Luca della Robbia. Von Vasari. Fresko. Florenz, Palazzo de' Signori.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Luca della Robbia und seine Familie.

I. Luca della Robbia.

1. Einleitung.

Luca della Robbia gehört zu den seit lange geschätzten Meistern der florentiner Quattrocentoplastik. Man hat ihn schon bewundert, als Donatello noch völlig vergessen lag, als der junge Michelangelo noch nicht wieder entdeckt war und das primitive Madonnenrelief nur von einer kleinen Gemeinde geliebt wurde. Vielen gilt Luca noch heute mehr als alle anderen Plastiker des toskanischen Quattrocento. Seine Madonnenreliefs sind so populär wie die Bilder Filippo Lippis oder gar Fra Angelicos, während doch sonst die Menge der Plastik scheu fern bleibt und Bilder vorzuziehen pflegt. Man hat die Glasurarbeiten der Robbia bereits gesammelt, als man die übrige ihnen zeitlich nahe Plastik noch wenig beachtete. Heute ist die Schätzung seiner Arbeiten so hoch gestiegen, daß auf dem Kunstmarkt der Preis von 20 000 Francs für eine echte, gut erhaltene Madonna Lucas für niedrig gilt — Arbeiten, für welche der Meister vielleicht 20 Lire erhielt. Man sieht: nicht nur die Menge, auch die Kenner rechnen Luca zu den Großen des Quattrocento. Es gehört zu Wilhelm Bodes größten Verdiensten, daß er das Profil dieses Künstlers wieder sauber gezeichnet und von allen Entstellungen befreit hat; seiner jahrelangen, stets erneuten und vertieften Forschung haben wir die strenge Scheidung Lucas von den anderen Mitgliedern der Robbiafamilie in erster Linie zu danken. Franzosen, Italiener und nicht zum wenigsten Engländer und Amerikaner haben das Lebenswerk dieses Künstlers dann zu deuten, seine Eigenart zu schildern gesucht und heute gehört Luca zu den Umworbensten, etwa in dem Sinne, wie der Delftsche Vermeer in der holländischen Kunst. Statt vieler Namen, die das Literaturverzeichnis bringt, sei hier wenigstens Allan Marquand, der glückliche Entdecker der Impruneta, genannt. Der letzten großen Publikation über die Robbias von Maud Cruttwell, die erschien, als die erste Niederschrift dieser Arbeit schon vorlag, verdanke ich das sehr sorgfältig und vollständig zusammengestellte Urkundenmaterial, das restlos aufgearbeitet werden konnte.

Worin liegt das Besondere dieser Kunst, die so verschiedenartige Beurteiler gleichmäßig fesselt? Vielen geht es bei der Beschäftigung mit Luca ähnlich wie mit der Teilnahme für den Frate Beato Angelico. Einem ersten grenzenlosen Entzücken folgt eine Zeit der Ernüchterung; ist diese aber wieder überwunden, so setzt das eigentliche Verstehen ein und dann erst enthüllt sich die tiefere Schönheit des Meisters, der den Griechen so nahe gekommen ist wie keiner unter all den Quattrocentisten.

Diese Schönheit zu erfassen, ist nur in Lucas Heimat möglich. Gilt es von jedem Kunstwerk, daß man „in Dichters Lande gehen müsse", fühlt man es allen Verbannten diesseits der Berge an, daß sie „nach der Sunnen frieren", so hat doch Luca

ein besonderes Vorrecht, ad penates nativos zurückversetzt zu werden. In welchem Sinn, möchte die Darstellung deutlich machen. Sie wird besonderen Nachdruck auf den Zusammenhang legen, in dem Lucas Glasur mit der Architektur steht. Es wird sich zeigen, daß die Architektur Brunelleschis es war, deren stumpfe Wände nach einem Auge verlangten, und daß die leeren Kreise an den Flächen dieser Frührenaissancebauten Lucas „Erfindung" ins Leben gerufen haben.

Den Freunden der italienischen Plastik möchte die Abhandlung nach zwei Seiten hin dienen; einmal, Lucas Kunst nicht nur innerhalb der blau-weißen Grenzen zu suchen; und dann, die Kunst dieses Genius scharf scheiden zu lernen von derjenigen der gänzlich anders gearteten Nachfolger. Die scheinbare Ähnlichkeit früher und später Robbiaarbeiten verschwindet bei näherer Betrachtung gänzlich, so daß schließlich nur noch der Gegensatz gefühlt wird. Das Verhältnis ist beinahe so eklatant wie bei Raffael und seinen schlimmen Schülern. Nur, daß hier im hohen Cinquecento der Absturz jäh ist, während die Robbia-Bottega nur allmählich und ich möchte sagen, nicht ohne Grund

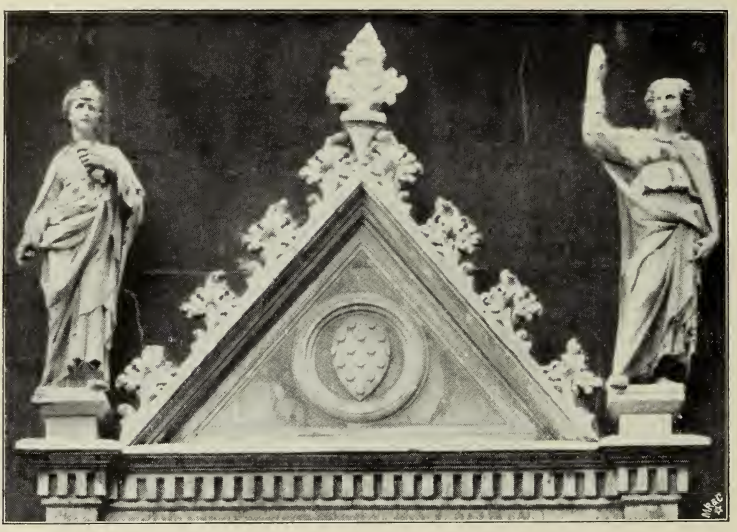


Abb. 2. Luca della Robbia (?): Verkündigung. Or San Michele, Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 10.)

und nicht ohne Würde den Gedanken ihres Meisters sich entzieht, um in mancher Wandlung zwar nicht wieder die alte Höhe zu erreichen, aber doch neue Werte in sich aufzunehmen.

Der Ökonomie dieser Monographien entsprechend werde ich Lucas Werke vollständig behandeln und hier den Maßstab der hohen Kunst nachzuweisen suchen. Die Arbeiten Andreas und seiner Söhne und Gesellen werden summarischer behandelt und nur in Proben vorgelegt werden; immerhin genug, um deren Eigenart und die Entwicklung der Schule verfolgen zu können.

2. Lucas Jugend.

Luca di Simone di Marco della Robbia ist 1399 in einem Haus der Via S. Egidio in Florenz geboren, als der vierte und letzte Sohn eines 57jährigen Vaters und einer 37jährigen Mutter. Die später in Florenz und Frankreich zu großem Ansehen und Wohlstand gelangte Familie lebte damals noch in ganz bescheidenen Verhältnissen. Nur ein Bruder Lucas brachte es bis zum Notar; es ist der bereits 1429 gestorbene Ser Giovanni. Luca lebte mit seiner Familie — er hat, wie die Mehrzahl seiner künstlerischen

Abb. 3. Luca della Robbia: Domkanzel. Florenz, Domopera. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 11.)

Freunde, nicht geheiratet — die weitaus längste Zeit in einem Haus der heutigen Via nazionale, nahe San Barnaba. In den dreißiger Jahren hat ihm — ebenso wie Donatello — die Domopera eine Werkstatt in der Nähe der Kathedrale errichtet. Von der Mutter ist nichts überliefert; auch war nichts Bestimmtes über die Frau zu erfahren, welche dem Madonnenbildner die vielen lieblichen Gedanken seiner mütterlichen Preislieder eingegeben haben mag. Als einzige junge Frau im Verwandtenkreise erscheint Mona Papera, die Gattin des obengenannten Giovanni; sie war 1401 geboren, also fast gleichaltrig mit Luca und ist spätestens 1426 ins Haus gekommen. Ihr Töchterchen Polyxena wurde 1427 geboren; zwei Jahre darauf war sie schon Witwe, blieb aber wohl bei dem Schwager im Haus. Die beiden Neffen Lucas, Andrea und Simone, heirateten erst zu einer Zeit, als Luca, ein 65jähriger, sein Madonnenideal längst geprägt hatte. Wir werden bei Luca ebensowenig wie bei dem Fäsulaner Mönch die Madonnengedanken aus Stunden der Frauenliebe herleiten dürfen; denn Luca trug zwar nicht die Kutte, gehörte aber in den Jahren, in

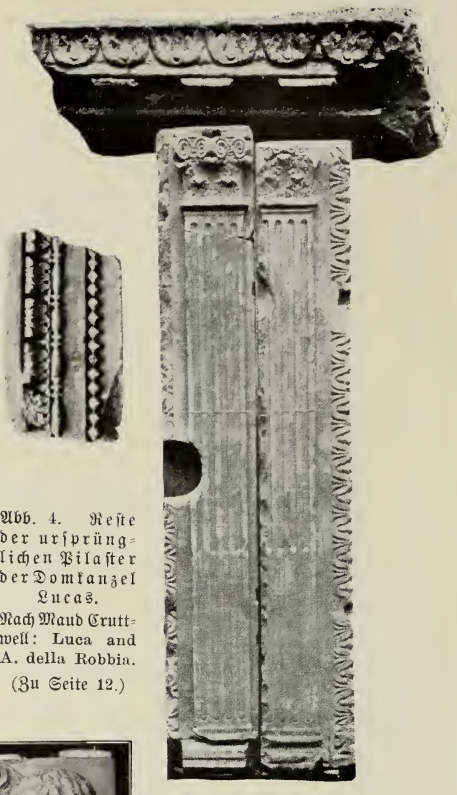


Abb. 4. Reste der ursprünglichen Pilaster der Domkanzel Lucas. Nach Maud Cruttwell: Luca and A. della Robbia. (Zu Seite 12.)

Abb. 5. Luca della Robbia: Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 13.)

denen andere freien, der strengen Brüderschaft der Misericordia an, die in der Höhle S. Girolamo in Fiesole begründet worden war und in dem (heute als Accademia umgebauten) Hospital von S. Matteo, in einer unterirdischen Kapelle, ihre regelmäßigen Bußübungen abhielt. Die Brüderschaft bildete einen jener Konventikel, die, im Trecento unter dem Eindruck der immer wiederkehrenden Pestgefahr gegründet, während des fünfzehnten Jahrhunderts keineswegs verschwanden, sondern

stetig zunahmen und alle die Gedanken des Lebensernstes in der Stille pflegten, die vor dem glänzenden Schein der heiteren Tage zu schweigen hatten. Obwohl wenig hervortretend, bildeten diese Bünde eine nicht unwichtige Unterströmung des „goldenen Zeitalters" und eine Macht, der sich ein Cosimo Medici willig beugte, der auch Lorenzo magnifico sich nicht ganz entziehen konnte. Gestalten wie der strenggroße Erzbischof von Florenz Antoninus (gest. 1459) und Savonarola sind nur in Zusammenhang mit diesen Bestrebungen zu verstehen. Luca trat 1435 in die Brüderschaft ein, in demselben Jahr, in dem sein älterer Bruder Marco heiratete; bis 1449 blieb er ihr Mitglied.

Als im Jahr 1427 die Katasterrolle aufgestellt und eine Vermögensanzeige auch von den Robbias gefordert wird, bei welcher sie sich als Eigentümer eines Hauses in der Via S. Egidio und eines Grundstücks in Baroncelli bekennen, ergibt sich folgender Hausstand: ein 84jähriger Vater und eine 64jährige Mutter; drei Söhne (Marco, geb. 1384; Ser Giovanni, geb. 1395; Luca, geb. 1399), eine Schwiegertochter, Mona Papera, die Frau Ser Giovannis und deren eben geborenes Töchterchen Polyxena. Nach dem Alter der Kinder zu urteilen scheint der Vater Lucas erst um 1383, also als 40jähriger, die 20jährige Margherita heimgeführt zu haben.

Abb. 6. Luca della Robbia: Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 13.)

Man vergleiche nun Lucas Geburtsjahr mit dem seiner Zeitgenossen. Brunelleschi ist 23, Ghiberti 22, Donatello 14 Jahre älter; Luca ist gleichaltrig mit Masaccio, 6 Jahre älter als Fra Filippo, dagegen 13 Jahre jünger als Fra Giovanni, und 17 als Masolino. Andrea del Castagno, Paolo Uccello und Domen. Veneziano sind etwa gleichaltrig mit ihm; Rosso, Ciuffagni und Piero di Niccolò sind bedeutend älter, Michelozzo (geb. 1396) und Pagno di Lapo Portigiani (geb. 1406) sind nur um wenige Jahre jünger resp. älter. Als im Jahr 1401 die denkwürdige Konkurrenz um die Bronzetür des Florentiner Baptisteriums Brunelleschi, Ghiberti, Quercia und andere in Wettbewerb brachte, lag Luca noch in der Wiege, während zum Beispiel Donatello, wenn auch nicht als Konkurrent, so doch als Naseweiser von 16 Jahren, schon eifrig mit gesprochen haben wird.

Vasari behauptet, getreu seinem bewährten Schema, Luca habe als Goldschmied begonnen. In diesem Fall scheint die Angabe richtig; denn Luca wird in einem Dokument von 1434, in dem ihm und dem aurifex Donatus Nicolai (Donatello) ein Bronzerelief für den Dom übertragen wird, ebenfalls als aurifex behandelt und er hat später

noch vielfach in Bronze gearbeitet; seine Vertrautheit mit der Bronzearbeit setzt doch wohl eine Schulung als orefice voraus. Seine früheste Arbeit, von der wir Kunde haben, weist jedenfalls auf Bronzearbeit hin (Abb. 89). Es ist ein Stucco, der sich heute im Oxforder Ashmoleanmuseum befindet, ein Tondo mit der in Wolken sitzenden Madonna und zwei stehenden anbetenden Engeln; auf der Rückseite des Reliefs ist die alte Notiz eingekratzt:

Abb. 7. Luca della Robbia: Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 13.)

formato a dì 17 di gennaio 1428 — formato nel Gabinetto di Nicholo in gesso. Der Zusatz in gesso weist darauf hin, daß wir hier einen Gipsabguß nach einem Original vor uns haben, das der Größe und Behandlung dieses Abgusses entsprechend aus Bronze gewesen sein muß. Der Stil dieser Arbeit weist deutlich auf Lucas Eigenart, wie sie sich aus sicheren Arbeiten ergibt, hin; wir haben in jenem Niccolò also wohl seinen Lehrer zu sehen, bei dem er als 28jähriger Geselle damals tätig war.

Dieser Niccolò kann nicht der um 1370 geborene Niccolò d'Arezzo sein, der nur Steinbildner war und seit 1419 in Oberitalien, Mailand, Venedig, Padua arbeitete; eher könnte an jenen Niccolò di Lorenzo gedacht werden, der Ghiberti an der ersten Bronzetür (1424 vollendet) half. Dadurch würde der Zusammenhang Lucas mit demjenigen Künstler erwiesen, der in der Tat seiner Eigenart am nächsten kommt, und sicher in weiterem Sinne sein Lehrer genannt werden muß, Lorenzo Ghiberti.

Ghibertis Kunst stellt den ersten freudigen Vorstoß einer neuen Zeit in neues Land dar. Der gotische Bann war gebrochen; man fühlte die Freiheit und Sicherheit, in neuer, glücklicherer und freierer Weise die gesteigerten Bildungen zu entwickeln. Schon Andrea Pisano hatte verraten, worauf man zunächst hinsteuerte: nicht auf das Mächtige, nicht auf das Signifikante, sondern auf das Harmonische, auf den schönen Einklang. Die absolute Schönheit ist der junge Traum aller neuen Regungen; das Höchste wird sofort und naiv von der frisch entzündeten Hoffnung erstrebt, da man noch nicht die Berge kennt, die uns von jenem seligen Tal trennen. Dann erst erfolgt die erste Enttäuschung und unverdrossene Neuarbeit. Ghiberti ist der Träger dieser ersten, noch unenttäuschten Sehnsucht; seinem heiteren Glück ist weniges damals zu vergleichen. Vergebens wies Brunelleschi darauf hin, daß es ein Höheres gebe; der andere hat die Bewunderer immer auf seiner Seite gehabt. Erst allmählich drang Donatello mit einem herberen Evangelium durch. Dieser hatte vor Luca den großen Zeitvorsprung von vierzehn Jahren. Als Luca reif genug war, sich seinen eigenen Weg zu wählen — es mag um 1425 gewesen sein —, fühlte er wohl, daß er nicht dauernd in Ghibertis Gefolge bleiben, noch weniger aber mit Donatello zusammengehen könne. Sein Plan scheint gewesen zu sein, im Marmor Ghibertis Bronzeschönheit zu monumentalisieren.

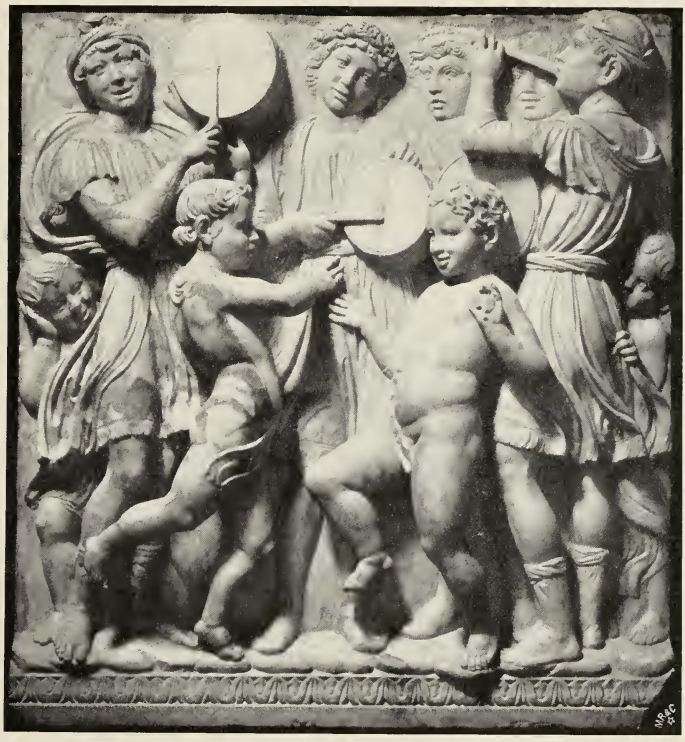


Abb. 8. Luca della Robbia: Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 13.)

Um diesen Gedanken zu fassen, muß Luca aber den Stein ebenso sicher zu behandeln gewußt haben wie die Bronze. Und da erhebt sich die große Frage, wo er diese Technik gelernt habe? Er steht 1431 als ein ausgereifter marmorarius vor uns; wem dankt er diese Kunst? Wegen seines späteren Zusammenhangs mit der Dombehörde denkt man ihn wohl am besten jung schon unter den marmorarii der Opera als weiß bestaubten Burschen herumlaufen. Da hat er denn die Campanilestatuen und die Heiligen für Or San Michele mit entstehen sehen. Wie Donatello 1406 (als 20jähriger) die zwei

Abb. 9. Luca della Robbia: Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 13.)

kleinen Prophetengestalten der Porta della mandorla arbeiten durfte, so mögen auch dem 20jährigen Luca bereits kleinere Aufträge zugewiesen worden sein. Ich kann es mir nicht versagen, hier die Vermutung auszusprechen, die schöne Verkündigung über Ghibertis Nische mit dem Matthäus (1422 vollendet), könne Lucas erste Arbeit sein (Abb. 2). Daß diese nicht von Niccolò d'Arezzo, dem Künstler der Verkündigungsgruppe in der Domopera, sein könne, ist schon vielfach zugegeben worden. Luca, den wir in enger Beziehung zu Ghiberti denken müssen, könnte von seinem Meister hier zu einem Gesellenstück aufgefordert worden sein, das dann freilich ein Meisterwerk wurde. Wegen des Mangels jeglicher anderer Jugendarbeiten Lucas ist die Frage leider nicht zu entscheiden, falls nicht ein glücklicher Zufall einmal zu Hilfe kommt.

Wir sehen, die ersten 30 Jahre des achtzigjährigen Künstlerlebens bleiben dunkel genug. Und doch wäre es so wichtig, sich diese Jugend deutlich vorstellen zu können; das Kind ist der Vater des Mannes. Es bleibt nichts übrig, als aus der Gesamtempfindung heraus sich zu fragen: blieb Luca im Bannkreise Ghibertis oder näherte er sich dem großen, engverbundenen Trio Brunelleschi, Donatello, Masaccio, in deren Händen die Zukunft lag? Hat er den Tonbildnern, dem sogen. Pellegrini-Meister, einem Lorenzo di Bicci oder Dello Delli etwas zu verdanken? In dieser Gruppe hat man früher Lucas Lehrer suchen wollen; der Zusammenhang ist nur ein loser. Wie kommt es, daß Ghiberti den 25jährigen Gesellen bei der zweiten Tür nicht verwendet? Und weiter möchte man fragen: war Luca immer in Florenz, oder etwa mit Ghiberti 1424 in Venedig, mit Pagno Portigiani 1428 in Pisa? Seit wann festigen sich die Beziehungen zur Florentiner Domopera, die 1431 in dem großen Kanzelauftrag schon so bedeutende Dimensionen annehmen? Zwischen 1427 und 1431 muß Lucas Immatrikulation als Meister in der arte de' maestri di pietra liegen. So viel steht fest: seine Ausbildung war keine humanistische wie bei Brunelleschi oder Botticelli; die Buchstaben der lateinischen Inschriften haben ihm auch später noch die Priester vormalen müssen. Er schrieb eine gotische Kursiv, in der auch noch sein Testament niedergeschrieben ist. Die freie Zeit hat er wohl meist auf dem Land in Baroncelli zugebracht. Im übrigen geht sein Leben in der manuellen technischen Arbeit an der Bronze und dem Marmor auf. Er dürfte die streng religiösen Ansichten seines Elternhauses geteilt haben.

3. Die Domkanzel.

Nicht wie ein Novize, sondern als maestro dell' arte di pietra erscheint Luca, als er am 4. Oktober 1431 mit der Ausführung einer Domcantoria betraut wird. Der Dom war damals noch keineswegs fertig. Erst 1434 wurde die Wölbung der Kuppel geschlossen und 1436 geweiht; die Laterne ist erst 1467 vollendet worden. Der Schmuck an den natürlich noch kahlen Wänden setzte bei den Sakristeitüren ein, über denen, ähnlich wie später in San Lorenzo, die Balkons für das Doppelquartett der Sänger angebracht werden sollten. Mit diesen Tribünen begann man; später erst ging man an die Lünetten über den Türen und an diese selber. Es ist wichtig, sich den Stand der Dinge genau klar zu machen. Vermutlich war damals die Vierung unter der Kuppel bedeutend heller als heute, wo das Dunkel selbst Riesengestalten wie Donatellos Johannes beinahe völlig verschluckt. Auch hielt man damals noch an Brunelleschis Plan fest, die Innenkuppel zu mosaizieren. Ob Luca resp. die Dombehörde schon damals beabsichtigt hat, dem hellen Weiß der Marmortribüne die dunkel leuchtende Bronzetür entgegenzustellen, kann nicht erwiesen, aber doch vermutet werden.

Die Aufstellung solcher Doppelkanzeln war alte Tradition. Man denke an die alten inkrustierten Ambonen von S. Matteo in Salerno, die nicht für die Prediger, sondern für die Sänger bestimmt waren, oder an die noch heute rechts und links vom Chor San Marcos in Venedig stehenden Stücke. Hier in Florenz handelte es sich aber um Wandbalkons auf Konsolen. Im florentiner Trecento, dem die Ausstattung der großen Ordenskirchen der Franziskaner und Dominikaner zufiel, sind keine Sängertribünen, wenn nicht hölzerne, errichtet worden. Luca hatte also den Typus selbständig neu zu prägen. Keinesfalls darf die Sängertribüne in S. Lorenzo — auch wenn sie von Donatello stammen sollte — vor 1431 angesetzt werden, da die Daten des Baues der Kirche dies verbieten.

Abb. 10. Luca della Robbia: Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz (Zu Seite 13.)

Die heute in der florentiner Domopera hoch, aber zu hell aufgestellte Cantoria (Abb. 3) leidet bedeutend unter den zu schweren und breiten Pilastern, die bei der Rekonstruktion unrichtig erneuert worden sind. Im Jahre 1688 wurden nämlich Lucas und Donatellos Tribüne gelegentlich

der Hochzeit Ferdinands von Medici mit Violante Beatrice von Bayern durch barocke Holzbühnen verdrängt; die Reliefs wurden auseinandergenommen und zerstreut. Die Rekonstruktion wurde, nachdem die Reliefs vielfache Schicksale erlitten hatten, erst im letzten Jahrzehnt vorgenommen. Ein glücklicher Fund Cavalluccis hat im Marmordach des Baptisteriums einige Reste der ursprünglichen Architektur aufgedeckt. Es ergibt sich aus diesem Fund (Abb. 4), daß Luca schmale doppelte, unten gefüllte Pilaster auf attischen Basen, mit zierlichen Doppelvoluten an den Kapitellen, als Trennungsglieder der oberen Reliefs gewählt hatte. Die unteren Konsolen zeigen steile, hohe, sich heraus wölbende Akanthusblätter. Aus der Vierzahl der Sänger ergab sich die Vierteilung der Brüstung, so daß auf die Mitte ein Doppelpilaster kam; keine günstige Teilung, da wir an die ideale Achse als Mitte zu gewohnt sind und die gerade Zahl etwas Handwerkmäßiges verrät. (In der Tat hat die Cantoria in San Lorenzo 5 resp. 11 Felder.) Der Fehler wird noch fataler, wenn man die Kanzel am ursprünglichen Ort mit der spitzbogigen Lünette der „Auferstehung" in Verbindung denkt; dann balanciert die Cantoria mit dem Mittelpilaster wenig organisch auf der Spitze des Lünettenbogens. Die zwei Kandelaber, von denen noch die Rede sein wird, korrigierten diesen Anblick ein wenig, ohne den Fehler ganz beseitigen zu können.

Es ist bekannt, daß Luca der Psalm 150 als Katalog für die Reliefs angegeben wurde. Dieser vom Redaktor des Psalmbuches als Schlußakkord der Hymnensammlung beigefügte Lobsang, der mit orientalischem Pathos und in monotoner Großzügigkeit das Lob Gottes noch einmal fortissimo über die knieende Menge bläst, war geeignet, Wort für Wort in Marmor übersetzt zu werden; denn hier tritt Gruppe um Gruppe hervor, um auf immer neuen Instrumenten das Hallelujah vorzutragen. Die Verse der Vulgata lauten:

Abb. 11. Luca della Robbia: Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 13.)

Abb. 12. Luca della Robbia: Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 13.)

Laudate Dominum in sanctis eius,
Laudate eum in firmamento virtutis eius,
Laudate eum in virtutibus eius,
Laudate eum secundum multitudinem magnitutis eius.
} Das obere Schriftband.

Laudate eum in sono tubae. (1. Relief, Abb. 5.)
Laudate eum in psaltheriis et cithara. (2. und 3. Relief, Abb. 6 u. 7.)
Laudate eum in tympano et choro. (4. und 5. Relief, Abb. 8 u. 9.)
Laudate eum in chordis et organo. (6. Relief, Abb. 10.)
Laudate eum in cymbalis benesonantibus. (7. Relief, Abb. 11.)
Laudate eum in cymbalis jubilationis. (8. Relief, Abb. 12.)
Omnis spiritus laudet Dominum. (9. und 10. [Seiten-]Relief, Abb. 13 u. 14.)

Man verfolge nun den feinen Rhythmus der Anordnung. Die oberen Eckreliefs drängen vom Rande zur Mitte zu; die mittleren sind durch je zwei kleine kauernde Putten ausgezeichnet, um die sich die Schar der großen Geschwister wie im Reigen zu schließen

scheint. Ähnlich sind die unteren Eckreliefs im Gegensatz zu denen der Mitte behandelt. Der höchste Jubel bleibt den cymbalis jubilationis des 8. Reliefs (Abb. 12) aufgespart, während das 2. und 3. Relief die zarteste Stimmung bieten. Die Figurenzahl schwankt zwischen sieben und neun, nur das 10. Relief (Abb. 14) (an der hinteren Schmalseite)

Abb. 13. Luca della Robbia: Seitenrelief der Domkanzel. Florenz, Dommuseum. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 13.)

hat bloß fünf Personen. Das hohe Relief weist auf die Schule Michelozzos; aber entgegen dessen tief stochernder Bohrtechnik ist hier das Einzelne geschlossener behandelt. Die isokephalischen Reihen stoßen an den oberen Rand und decken den Grund fast gänzlich — welcher Gegensatz gegen Ghibertis Anordnung! Vielleicht entnahm Luca das Gesetz der Isokephalie Masaccios Apostelgruppe auf dem Zinsgroschen-Fresko der Brancaccikapelle.

Nicht weniger als 78 Musikanten befehligt Lucas Dirigentenstab. Man möchte glauben, daß er selbst musikalisch war; so fein ist das Orchester behandelt. Man

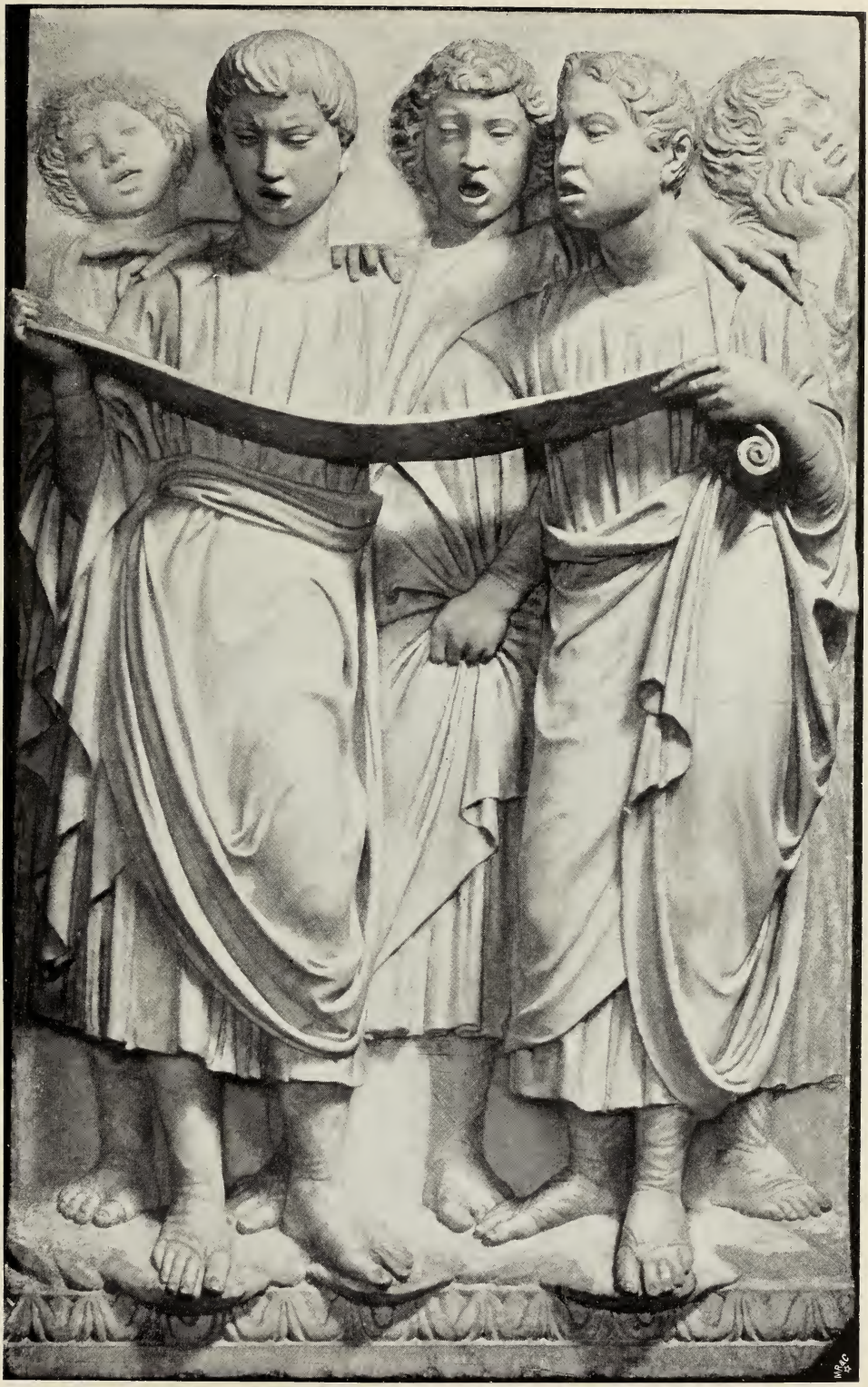


Abb. 14. Luca della Robbia: Seitenrelief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 13.)

empfindet das, wenn man die einzelnen Reliefs solo musizieren läßt. Die Tubae, drei lange Holzschalmeien, blasen das Signal des Anfangs in Fanfaren, dem kleinere Rohre wie im Echo antworten; für das heutige Gefühl ist hier D-dur anzunehmen. Dann, wenn alles ruhig geworden, beginnt das Spiel im höheren Chor: das feine Gezirp der Zithern und Mandolinen, in das die Knaben und Mädchen trunken und selig hineinsingen. Rhythmisch schlägt dann der Tambour seine Trömmlein, und schon tanzt und singt die fast nackte Bubenschar ihren derberen Reigen. Nun setzt das volle Orchester ein — mit denselben Instrumenten, die Raffaels Cecilia im heiligen Wahnsinn zerbricht, Harfe, Gitarre und Orgel. Es fehlt nur die Geige, die der Apollo des Quattrocento doch sonst gern spielt, und das Cello, das Sebastiano del Piombos Musikus meistert. Vielleicht fehlen diese Instrumente im Marmor, weil sie in Wirklichkeit auf der Cantoria gespielt wurden. Von den Wogen all der Klänge und Töne getragen, klingt nun das Preislied des Höchsten im fortissimo der Schellentamburine und im prestissimo der schrill aufschlagenden Becken; dann ein plötzlicher Abbruch, voll und ruhig schwebt der a capella-Chor der Sänger über den verhallenden Klängen der Instrumente. Wer hätte nicht in kirchlichen Feiern des Südens diesen Wechsel des Bewegten und Feierlichen oft genug gehört, der uns zuerst so seltsam anmutet, bald aber als kunstvolles Spiel der Gegensätze deutlich wird? Den Sieg der Menschenstimme über die Stimmen des Orchesters — so könnte man den musikalischen Sinn der Kanzel deuten; in bescheidener Weise wäre hier vorweg genommen, was wir im Schlußsatz der neunten Symphonie und in der Verwandlungsmusik des Parsifal erleben.

Luca erscheint in dieser Arbeit bereits als technisch vollendeter Meister. Das Gespenst der Wiederholung, das bei zehn so gleichartigen Reliefs doch genug drohen konnte, will gar nicht auftauchen. Woher kommt der Junggeselle zu dem staunenswerten Reichtum in der Darstellung des Kinderlebens, den er hier wie in seinem ganzen Leben dokumentiert? Sind es die Buben, die in und vor dem Dom spielten, sind es die jungen Sänger der Messe, die er — ähnlich wie später Melozzo da Forlì in Rom — abbildet? Aber es handelt sich hier mehr um den Typus als um Porträts — dies Gebiet hat Luca wenig gepflegt. Erstaunlich ist die Fülle antiker Anklänge. Der Kopf rechts oben auf dem 1. Relief (Abb. 5) erinnert an den Eubuleus, der dritte Knabe von rechts im Psalterrelief (Nr. 2) und an derselben Stelle im 4. Relief (Abb. 8) an römische Knabenbüsten. Der Profilkopf des Mädchens links auf dem 3. Relief (Abb. 7) und noch viele andere Köpfe, die man selbst suchen möge, erinnern an antike Formen. Auch in der Tracht ist das römische Vorbild deutlich, zum Beispiel beim 4. Relief, zu erkennen, während auf dem 3. Relief (mit den Mädchen) das schöne fließende Kleid der Gotik so ausdrucksvoll verwandt wird. Die Falten ziehen sich in langen Parallelen herunter, bisweilen strähnig

Abb. 15. Donatello: Relief an der Sängertribüne des florentiner Domes. (Zu Seite 18.)

eng, öfter in ruhigen großen Linien. Sie sind sehr fein zur Charakteristik der Musikanten benutzt. Leichte, lustig sich kräuselnde Stoffe wechseln mit schwerem Tuch ab. Überall legt sich reicher Haarschmuck, bald locker, bald eng um die vielgeneigten Köpfe. Der herrliche Kopf der Hauptfigur des 2. Reliefs (Abb. 6) scheint die Tage Lionardos vorwegzunehmen. Das Nackte ist, ähnlich wie bei Donatellos Bronzedavid, ziemlich allgemein behandelt, aber namentlich bei den bambini höchst lebendig und frisch. Der kleine Wicht, welcher an den Mandolinenklängen des 3. Reliefs (links unten) seine besondere Freude hat, kehrt bei Raffael ähnlich mehrfach wieder. Überhaupt haben diese Gestalten, so nahe sie dem gotischen Körperleben auch stehen, vielfache Beziehungen zum Cinquecento wegen der Einheit der Linienführung, der Geschlossenheit der Silhouette und der den Naturalismus bannenden Typik. Die Beobachtung als solche, die bei Donatello immer tyrannischer wirkt, ist hier dienstbar geworden. Beim 2. Relief steht die Bewegung der oberen Hälfte in stärkstem Gegensatz zu den ruhiger fließenden Linien der unteren, vor der dann die kauernden nackten Kinderkörperchen sich so rührend abheben. Das 3. Relief (Abb. 7) zerfällt in drei Lagen, ebenso wie es durch die drei Hauptfiguren mit den gegensätzlich behandelten Gewändern vertikal abgesetzt wird. Gegenüber diesen Kompositionen der senkrechten Parallelen ist das 1. und 4. Relief zentral komponiert, so daß die Gestalten zu kreisen scheinen. Das Herrlichste bleiben aber doch die beiden Seitenreliefs der Sänger; und von diesen wiederum ist das rechte mit der großen Notenrolle das monumentalere. Keine Stelle dieses Reliefs, die nicht interessant wäre! Welche Gegensätze zwischen den Büsten, den Torsi und den

Abb. 16. Jan van Eyck: Musizierende Engel.
Flügelbild des Genter Altars.
Berlin. Königl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 19.)

Abb. 17. Andrea Pisano: Cavalleria. Campanile-Relief. Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 21.)

Füßen! Die linke Hand des mittleren Sängers liegt genau in der Mitte des Reliefs; wie lebendig helfen die sechs anderen Hände dem Takt! Deutlich sieht man, daß die Kantate sich dem Ende nähert und ein letztes fortissimo erklingt. Dem gegenüber sind die andern Sänger eben bei einer ganz zarten Stelle angelangt; der maestro dämpft und mit Anstrengung erreichen die Soprane das hohe Falsett.

Der Vergleich mit der andern Kanzel des Doms (Abb. 15) ist zu oft schon gezogen worden, als daß ich hier ausführlich zu wiederholen brauchte. Donatello war, als Luca den Auftrag bekam, vermutlich schon in Rom und blieb hier bis nach der Neuwahl des Papstes. Er hat damals wohl das Modell zum Grabe Martins V. gemacht, das dann Simone Ghisi gegossen hat. Die Hoffnung, daß der neue Papst ihn dauernd beschäftigen würde, hat sich nicht erfüllt. Als er wieder nach Florenz zurückkehrte, wurde ihm die andere Kanzel übertragen. Natürlich entstand so ein Wettbewerb des Älteren, Gefeierten mit dem Jüngeren, der bis dahin noch nicht besonders beachtet worden war. Donatello muß, wenn Luca ihm seine Skizze auch nicht direkt gezeigt hat, doch von der Anlage Kenntnis gehabt haben; denn sein Werk ist zu absichtlich auf den Kontrast mit dem Lucas hingearbeitet. Brunelleschis Rat hat vielleicht die stark farbige Behandlung des Hintergrundes veranlaßt, wenn dieser von dem Mosaik für die innere Kuppel sprach. Ob auch der burschikose Tenor, der Donatellos Kanzel beherrscht, im Interesse des Kontrastes entstand? Donatello ist damals fast ein 50jähriger und über übermütige Scherze hinaus. Aber wie er bei der Außenkanzel in Prato bald darauf absichtlich einen Gegensatz vorbereitete zwischen den feierlichen lebendigen Priestern mit dem Gürtel der Jungfrau in den Händen, die im schweren Ornat wie Halbfiguren auf der Kanzel erschienen, und den Tarantella tanzenden Buben

der Reliefs darunter, so wollte er wohl auch im Florentiner Dom bewußt dem feierlichen Sang Lucas eine lustig krähende Gassenbubenschar entgegensetzen.

Drängt sich die Parallele zwischen Luca und Donatello ohne weiteres auf, so bietet sich eine zweite an, die nicht von der örtlichen, sondern zeitlichen Nähe empfohlen wird. In demselben Jahr, in dem Lucas Tribüne entstand, wurde der Genter Altar vollendet, auf dem bekanntlich ebenfalls singende und musizierende Engel (Abb. 16) vorgeführt werden. Der Norden bietet die Farbe, der Süden den Marmor; im leuchtenden Brokat stehen die Mädchen der Niederlande, in nackter Frische oder schlichten Tüchern die Knaben und Jünglinge des Südens. Man vergleiche die beiden Orgelspieler und auch ihre Instrumente. Die Sänger Jan van Eycks scharen sich um das herrlichste Gesangspult; aber singen die Tenöre und Bässe am Arno nicht frischer, mächtiger? Gebundene Feierlichkeit dort oben, unmittelbares Leben und schlichte Natürlichkeit hier unten.

Wenn wir Lucas Kanzel ganz weiß nannten, so bedarf dies zweier Einschränkungen. Ornamente und Buchstaben waren vergoldet — lumeggiato in oro — und auch die Säume der Gewänder trugen Gold. Die Pupillen sind zwar tief eingesternt und umkreist, waren aber doch wohl ebenso wie das Haar leicht getönt. Wir haben uns die Farbe ähnlich wie an den Engeln des Peretolatabernakels (s. unten) zu denken. Dagegen hat ein schwerer, dunkler Ton den hellen Marmor noch schneeiger gemacht: es standen einst zwei nackte Engelknaben aus Bronze, von denen uns Vasari berichtet, als Kerzenträger oben auf der Brüstung. Das künstliche Licht war an dem dunkeln Platz unentbehrlich; die beiden Feuerbuben standen vermutlich über den Pilastern. Da das Gebälk erneuert ist, lassen sich leider die Ansatzspuren nicht mehr nachweisen. Donatello hat jedenfalls hier auch Leuchter gehabt; er hat außerdem in den zwei

Abb. 18. Luca della Robbia: Armonia. Relief am Campanile. Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 22.)

runden Formellen zwischen den Konsolen seiner Kanzel zwei mächtige Bronzemasken angebracht, die leider eingeschmolzen sind.

Nicht weniger als 37 Dokumente setzen uns in den Stand, den Verlauf der Arbeit Lucas an dieser Cantoria zu verfolgen. Der Marmor stammte aus Carrara; von hier wurde der Stein von der Behörde in Massen bezogen und dann den Künstlern im einzelnen verabfolgt. 1434 sind vier Reliefs, zwei größere und zwei kleinere fertig, die geschätzt und gut geheißen werden; 1437 scheinen alle Reliefs fertig gewesen zu sein. Am 28. August 1438 ist il perghamo posto e murato nella chiesa maggiore sopra l'uscio della sagrestia di verso i Servi. Als Gehilfe erscheint nur ein gewisser Giovanni

Abb. 19. Luca della Robbia: Scienza. Relief am Campanile. Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 22.)

di Miniato, der am Fries arbeitet. Betreffs der Arbeit ist noch zu erwähnen, daß die vier Hauptreliefs der Brüstung und die zwei Seitenreliefs höher stehen als die vier Konsolenreliefs, die weniger sichtbar sind.

4. Die Reliefs am Campanile.

Während der Arbeit an der Kanzel bekam Luca 1434 mit Donatello zusammen den Auftrag, eine testa für die gula clausura cupolae magnae zu machen. Das Material ist leider nicht angegeben. Es kann sich meines Erachtens nur um eine große Maske gehandelt haben, die in der Höhe der Kuppel angebracht werden sollte. Sie wurde in eben dem Jahr bestellt, in dem man die Wölbung schloß — die Laterne ist erst 1445 in Angriff genommen worden. Es war vielleicht das Antlitz Gottes in Bronze

gedacht. Aber in wie ungeheuerer Größe mußte der Tondo sein, wenn er von unten sichtbar sein sollte! Leider sind wir gänzlich auf Vermutungen angewiesen.

Der dritte Auftrag, mit dem die Florentiner Dombehörde sich Lucas Tätigkeit sicherte, wird am 30. Mai 1437, genau an dem Tage übertragen, an dem die fertigen Teile der Domkanzel geputzt und in den Schuppen gestellt werden. Es handelt sich um fünf Campanilereliefs, die Andrea Pisano geplant, aber nicht ausgeführt hatte. An der für sie geplanten Stelle war nämlich bisher ein Verbindungsgang gewesen, der den Campanile mit der Kirche — etwa in der Höhe der ersten Etage — verband; seine Stelle ist durch Alberto di Arnoldos Madonnenrelief heute noch gut markiert. Dieser

Abb. 20. Luca della Robbia: Musica (Orfeo). Relief am Campanile des Doms von Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 22.)

Gang war 1431 glücklich beseitigt worden und nun wünschte man, die fünf leeren Felder der Nordseite des Turmes doch noch auszufüllen. Der Auftrag war nicht dringend — denn der Platz ist wenig günstig —, aber man wollte Luca unbedingt festhalten, und so übertrug man ihm die Reliefs.

In jeder Weise waren Luca dabei die Hände gebunden. Das Thema war gegeben, die vorhandenen 22 Reliefs Andrea Pisanos (Abb. 17) verlangten eine starke Anpassung und Verleugnung des eigenen Stils. Ja, noch mehr: Andrea verdankte die Größe seines Vortrags dem typischen Empfinden seiner Zeit; das Publikum im Trecento wollte das Allgemeine, um jede Andeutung mit rascher Freudigkeit zu farbigem Reichtum zu entwickeln. So dachte man um 1350; aber 80 Jahre später war man bedeutend anspruchsvoller geworden. Man wollte nicht ahnen, sondern sehen; nicht Andeutung, sondern Schilderung wurde verlangt, und statt des Begriffes und der Scholastik wurden ein warmblütiger Mensch und Tatsachen gefordert. Hier einzusetzen war keine leichte Auf-

Abb. 21. Luca della Robbia: Dialettica. Florenz, Campanile.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 23.)

gabe; ein Donatello wäre hier völlig hilflos gewesen. Aber auch Luca rang schwer mit der Aufgabe.

In den Reliefs bemerkt man eine seltsame Steigerung. Zuerst nur eine Figur, dann mehrere, dann ein ganzes Waldgeheimnis, schließlich das Interieur eines Schulhauses.

Zeichnungen Giottos haben hier keinesfalls vorgelegen; ich bezweifle überhaupt deren Vorhandensein, auch für Andreas Reliefs.

Der Stil ist ein ähnliches Hochrelief wie bei der Kanzel; aber der Grund bleibt glatt, wie bei Andrea. Meist schneidet ein schmaler Steg die unterste Spitze des Sechsecks ab, wodurch der Boden für die Szene gewonnen wird.

1. Tubalkain, der Vater der Harmonie (Abb. 18). „Im Anfang war der Rhythmus!" Ein bärtiger Alter mit Bart, Mantel und Kaftan, „der Patriarch", sitzt auf einer Truhe und hat neben sich den Amboß gestellt, auf den er mit zwei Hämmern geschlagen hat. Aber es handelt sich jetzt nicht um die Bearbeitung des Eisens, sondern um den Rhythmus der Schläge. Er hat eben seinen Viertakt gehämmert und blickt uns nach dem letzten Schlag, Beifall bittend, an. Die Linke hält den anderen freien Hammer straff in die Höhe — ein Ausdruck innerer Spannung. So auch erklärt es sich, daß der Patriarch en face sitzt und nicht seitlich über den Amboß gebeugt. Die nach links gedrehten Knie ergeben mit dem halbrechts gedrehten Oberkörper und den übergreifenden Armen einen ähnlichen Contrapost, wie ihn Nanni di Banco der Maria der „Gürtelspende" zugemutet hat.

2. Astronomie und Geometrie, die Weisheit der Zahlen und der Linien (Abb. 19). Zwei stehende Philosophen, durch den Turban als Orientalen, vielleicht Araber, charakterisiert, stehen sich gegenüber; sie sind in Tracht, Alter und Bewegung scharf geschieden. Jener zeichnet, dieser rechnet; beide suchen das gleiche Ziel. Es sind keine Florentiner, sondern Männer der Ferne und der Fremde, Philosophen des Sternhimmels — ex oriente lux. Sind es gar die Lehrer der Griechen, Euklid und Pythagoras? Das Relief ist besonders streng komponiert; es hat nur senkrechte und diagonale Linien. Dieser Strenge gegenüber wirkt das folgende doppelt malerisch.

3. Orpheus, der Meister der Musik (Abb. 20). Hier forderte das Thema den Wald. Wo hatte man bisher diesen in der Skulptur dargestellt? Ghibertis zweite Tür ist noch nicht gegossen und Andrea Pisanos Wald auf dem Relief des in die Wüste ziehenden kleinen Johannes war nicht zu verwenden. Die Konkurrenzreliefs mit Isaaks Opferung zeigen deutlich, wie sehr man damals noch mit dem Selvaggio rang. Freilich hatte

Abb. 22. Donatello: Apostelpaar an den Bronzetüren der Sakristei von S. Lorenzo. (Zu Seite 24.)

Masaccio seine großen Hügellandschaften und Beato Angelico seine duftenden Klostergärten bereits gemalt; auch der sogenannte „Carrandmeister" und vor allem Gentile da Fabriano hatten Vorbilder gegeben und eben damals entstand Paolo Uccellos Fresko mit dem prangenden Paradies im Chiostro verde von Sa. Maria novella. Luca selbst wird manchen Tag auf dem Gute seines Vaters in Baroncelli verbracht haben, wo es ulivate, arboriate, vignate, pergole und alberi fructiferi gab. Für ihn war es selbstverständlich, daß Orpheus in einen florentiner Garten zu setzen sei, auf deren Pflege die Bürger der Blumenstadt so stolz waren. Wir unterscheiden deutlich die Palme, die Olive, die Orange, lauter Bäume mit steil und nicht mehr flach gestellten Blättern. Aus dem Dickicht kriechen von rechts der Eber, Löwe und Löwin, das Kamel und der langhalsige Fuchs heran, während links Gänse, Enten und Reiher die Hälse recken und in den Bäumen die Tauben girren — alle herbeigelockt und friedlich bezwungen durch den einsamen Sänger, der auf der großen Gitarre seinen Hymnus an Helios rauschend begleitet:

„Verharret in tiefem Schweigen,
Luft, Erde, Meer und Winde,
Seid stille, Berg und Täler,
Still, Sängerchor der Wälder.
Denn es naht der hauptumwallte
Phöbus mit den goldnen Locken,
Der Erzeuger der schimmernden Eos,
Der mit rosigem Wagen und Rossen
Im Sturm die Pferde dahinjagt."

Ein unvergleichliches Abbild der siegreichen Musik! Selbst die Bäume neigen ihre Zweige und die Tiere lauschen dem süßen Ton.

4. Die Dialektiker Plato und Aristoteles (Abb. 21). Sie disputieren in ganz anderem Sinn als Euklid und Pythagoras. Sie sind nicht weitgereiste Orientalen aus ferner Vergangenheit, sondern Philosophen der damaligen florentiner Gasse, die halb-

Abb. 23. Luca della Robbia: Grammatica. Florenz, Campanile. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 24.)

nackt sind und nicht einmal den Hut aufgesetzt haben. Der Streit um eine ἰδέα ist entstanden, die Plato durch ein Zitat zu verteidigen sucht, während der Realist Aristoteles mit dem gesunden Menschenverstande zufährt. Höchst drastische Gebärden; die Worte fliegen herüber, hinüber und sind kaum parlamentarisch gewesen. Von den zwei Philosophen ist wenig übrig geblieben außer den Namen. Wie wunderbar fein hat Raffael in der Schule von Athen den Idealisten mit der emporweisenden, den Realisten mit der vorgestreckten, den Boden deckenden Hand gekennzeichnet; wie verhalten und würdevoll respektieren sich dort die Gegner! Bei Luca kommt es nur auf das Feuer des Augenblicks an. Wollte er Donatello zeigen, daß auch er den Funken des heißen Moments blitzen lassen könne? Es ist bekannt, wie dieser gerade unser Relief bewundert hat; denn in den Bronzetüren der Sakristei von San Lorenzo hat er zwanzigmal dieselbe Szene im

Abb. 24. Luca della Robbia: Erschaffung Evas. Florenz, Dommuseum.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 26.)

gleichen Sinn wiederholt! Aber gerade ein Vergleich mit diesen Reliefs (Abb. 22) zeigt, wie weit Luca dem eigentlichen Realismus fern blieb, wie ruhig seine Gewandbehandlung neben der Donatellos wirkt. Rätselhaft bleiben die Beine des Aristoteles; auch weiß man nicht, wo sein rechter Arm bleibt. Hier muß etwas verhauen worden sein.

5. Donatus, der Meister der Grammatik (Abb. 23). Es ist das Professorenrelief im kleinen, aber nicht wie man es in Bologna liebt, von vorne, sondern von der Seite aus gesehen. In diesem letzten Relief weht die frische Luft des echten Quattrocento; jeder gotische Rest ist hier abgestreift. Das sehr ausdrucksvolle Spiel der Hände des Lehrers begleitet das Wort der Lehrstunde. Luca hatte selbst diese Lehrstunden durchgemacht und brav studiert; insino a che non pure leggere e scrivere ma far di conto ebbe apparato. Das Pult und namentlich das halboffene Fenster dieser Schulstube sind sehr interessant. Alles ist sehr einfach, ohne kunstgewerbliche Überraschungen. Nicht zu übersehen ist die gebuckelte Schale unten; sie kehrt bei Lucas Glasur wieder.

Dies Relief bildet den Schluß einer vornehmen Reihe von Kunstwerken, die der schönste Turm Italiens sich wie eine doppelte Perlenkette um seine leuchtenden Glieder gelegt hat. Entstanden in den Frühlingszeiten der florentiner Demokratie, als die bürgerliche Energie und Zähigkeit über eine verhetzte und ewig wechselnde Aristokratie triumphierte, ist dieser doppelte Zyklus in seinem fein abgestimmten Drang ein unvergleichliches Symbol der Ideale von Kraft und Maß, welche diese Zeit sich neu geschaffen hatte. Im unteren Band ziehen sich die Reliefs menschlicher, bürgerlicher Tugenden hin, die ein präziser Ausdruck jener Weltanschauung sind, die sich seit Dante in Florenz durchzusetzen begann. Es ist eine Betrachtungsweise, wie sie der in bürger-

Abb. 25. Andrea Pisano: Erschaffung Evas. Relief am Campanile. Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 26.)

licher Tüchtigkeit erstarkte Mensch sich nicht ohne Wohlgefallen zum eigenen Ansporn vor die Seele rückt. In den Statuen Donatellos darüber klingt ein schrilleres, gewaltsameres und weniger geschlossenes Leben aus. Es handelt sich nicht mehr um den Bürger, sondern um das Individuum, das über Nacht geboren, sich trunken von Lebensfreude reckt und in unbekümmertem Selbstvertrauen auf der luftigen Höhe, ohne Schwindel zu kennen, in den hellen Tag hineinschaut, und das bunte Spiel der Gasse mit übermütigem Herzen belacht. Mit Wonne ist in diesen Gestalten die kirchliche Tradition verleugnet und ihrem gebundenen System die kecke Erfindung sprühenden Lebens entgegengesetzt. Mit welcher Spannung mögen die Florentiner, deren gute Augen auch die höchsten Details erfassen konnten, Statue für Statue haben heraufwinden sehen! Luca war es vorbehalten, das letzte Wort von Giottos Turm herab zu sprechen. An bescheidener Stelle, auf kleinem Raum ist dies Wort verzeichnet. Und doch lautet seine Mahnung dem lauschenden Ohr

Abb. 26. Donatello: Schlüsselverleihung an Petrus. London. South Kensington-Museum. (Zu Seite 28.)

deutlich genug: zurück von dem kecken Taumel der Karikatur, in die reinere Welt der gebundenen Form! Die alte Sehnsucht der Griechen nach der *σωφροσύνη*, die im dreizehnten christlichen Jahrhundert so seltsam wieder aufbricht in dem Rufe nach der mâze, spricht sich auch hier wieder aus. Es ist der Warnungsruf eines Mannes, der mit Schrecken die Patriarchen Paolo Uccellos — man denke an den trunkenen Noah! — und die wüsten Heiligen Andrea del Castagnos über die Kirchenwände taumeln sah und der auch Donatellos ungestüme Gewaltsamkeit als eine Gefahr empfand. Und diese Warnung hat er nicht nur hier als 38jähriger ausgesprochen; jahrzehntelang hat Luca sein „ne quid nimis" den Florentinern zugerufen — erst nach Donatellos Tode ist er damit durchgedrungen und hat es erreicht, daß man zu milderen Regungen zurückkehrte.

Noch eine andere Arbeit Lucas steht mit den Campanilereliefs in Verbindung. Im florentiner Museo dell' Opera ist nämlich seit kurzer Zeit als Geschenk des Fürsten Corsini, ein kleines braunglasiertes Relief der „Erschaffung Evas" (Abb. 24) aufgestellt, das nicht nur wegen seines achteckigen Formats auf die Campanilereliefs hinweist, sondern sich auch an die Komposition Andrea Pisanos in dem entsprechenden Relief genau anschließt (Abb. 25). Sollte es sich etwa um ein Probestück handeln, da die Behörde daran dachte, die primitiven Reliefs der Vorderseite des Doms durch Glasuren zu ersetzen? Die Frage ist äußerst wichtig, da wir dadurch einen festen Anfangstermin für Lucas Glasur gewännen. Wir hätten dann nämlich hier das früheste Stück dieser Technik vor uns. Der Vergleich zwischen Lucas Relief und dem primitiven ergibt höchst charakteristische Unterschiede. Die Figuren sind bei Luca viel mächtiger und decken da-

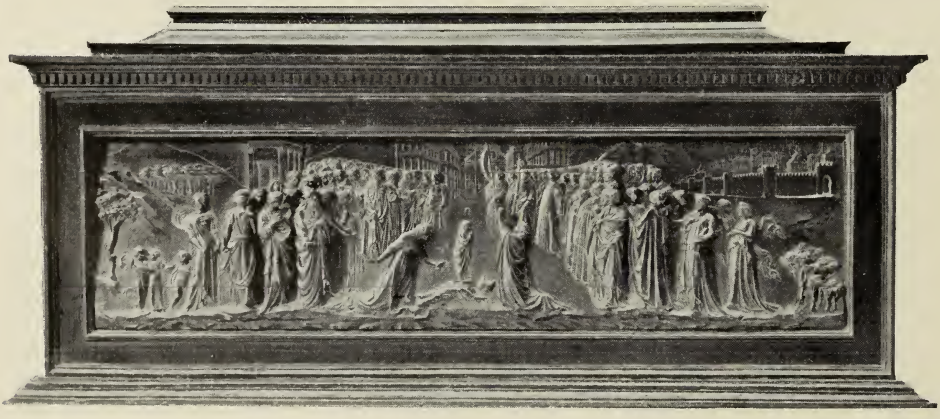


Abb. 27. Lor. Ghiberti: Zenobius-Sarkophag. Florenz, Dom.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 28.)

Abb. 28. Florentiner Meister von 1435: Petrus' Befreiung aus dem Kerker. Florenz, Uffizien. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 29.)

her mehr Grund zu; namentlich der Schöpfer wirkt sehr monumental. Bei Andrea ist der Akt der Erschaffung betont. Die Gruppe ist weit auseinander gerückt, um dem aus des Mannes Rippe hervorgleitenden Weibe Platz zu lassen. Luca läßt, um die Gruppe zusammenzufassen, Eva nicht horizontal, sondern in die Höhe schweben; der alte, gütige Vater umfaßt mit rührender Innigkeit das junge, nackte, hilflose Menschenweiblein.

In den Zahlungen, die am 10. März 1439 schließen, ist nur von den fünf Marmorreliefs die Rede, die mit je zwanzig Goldflorins bezahlt werden. Ein Gehilfe wird nicht erwähnt.

5. Der Petrusaltar.

Wiederum schließt sich unmittelbar an diese Arbeit ein neuer Auftrag der Domopera an, der wieder in Konkurrenz mit Donatello steht. Im Dominnern ging die Ausschmückung systematisch weiter. Zunächst wurde der Sarkophag des heiligen Zenobius für den Hauptaltar des Chors bei Ghiberti bestellt, der ihn 1339 vollendete. Nun kamen die anderen Chorkapellen dran. Zwei Marmoraltäre sind in den Kapellen S. Pietro und S. Paolo des Domchors aufzustellen, von denen Luca den ersten ganz auszuführen hat; für den zweiten soll er nur die Architektur arbeiten, während Donatello die Reliefs übertragen bekommt. Ein Holzmodell ist vorher eingereicht worden. Für den Petrusaltar wird ausdrücklich ausbedungen, daß auf der Vorderseite und den Schmalseiten je ein Compassum für die Reliefs der Petruslegende anzubringen sind. 1441 werden Luca zwanzig Fiorini für beide Altäre bezahlt.

Abb. 29. Luca della Robbia: Petrus Befreiung aus dem Kerker. Florenz, Bargello. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 28.)

Leider sind von dem Petrusaltar nur zwei Reliefs im Bargello erhalten, die aber doch einen Anhalt für das Ganze geben können. Danach ruhte der Altartisch auf vier Eckſäulen; er war dreimal so breit als tief. Auf ihm wird ein aus der alten Kirche Sa. Reparata herübergenommenes Petrusbild gestanden haben — wir können es uns ähnlich denken wie dasjenige des heiligen Zenobius, welches jetzt an einem Pfeiler des Langhauses im Dom hängt, einst aber wohl auf dem Hochaltar gestanden hat. Die neuen Altäre sollten natürlich zu dem eben neu aufgestellten Zenobiusaltar passen, der freilich aus Bronze bestand.

Die beiden Reliefs des Bargello (Abb. 29 und 30) waren zweifellos die Seitenstücke des Altars; an dem einen sind die beiden Säulchen an den Ecken noch erhalten; es war dies die linke Schmalseite; denn der Petrusaltar stand auf derselben (Nord-) Seite wie Lucas Sängertribüne. Das Kreuzigungsrelief hat dann an der rechten Schmalseite gesessen. Was auf der dreifach so langen Vorderseite des Altars dargestellt war, ist nicht überliefert; aber eine Predella in den Uffizien (letzter toskanischer Saal Nr. 1292), die Jacopo da Casentino zugeschrieben, neuerdings aber mit guten Gründen für eine Arbeit um 1435 gehalten worden ist, zeigt die gleichen Szenen der Befreiung Petri aus dem Kerker und seine Kreuzigung auf schmalen Feldern, während das Breitbild der Mitte Petrus in cathedra vorführt. Diese oder eine entsprechende Szene der Glorifikation des Apostelfürsten haben wir also auf der Vorderseite des Altars zu denken.

Ist nun dies Relief wirklich verloren, wie man allgemein annimmt? Ich glaube es im South Kensington-Museum wiedergefunden zu haben; es handelt sich um „Die Schlüsselverleihung an Petrus“ von Donatello (Abb. 26). Das Format dieses Reliefs — ungewöhnlich breit und schmal — ließ mich schon lange an einen Altartisch denken, den es geschmückt haben müsse. Stutzig machte mich nur, daß die Reliefs Lucas höher sind. Aber ein Blick auf Ghibertis Zenobiusschrein belehrt uns, daß hier das Relief der Vorderseite in einen breiten Rahmen eingelassen ist (Abb. 27). Da dieser Schrein das Muster für die beiden neuen Altäre abgab, wird auch Donatellos Relief entsprechend

gerahmt gewesen sein. Die Darstellung, das Amt der Schlüsselverleihung, war geeigneter als das Thronen in cathedra, um die lange Fläche zu füllen.

Die Dokumente widersprechen dieser gemeinsamen Arbeit Lucas und Donatellos nicht nur nicht, sondern begünstigen sie, da in bezug auf Luca von keinen Reliefs die Rede ist, sondern nur in bezug auf Donatello. Die niedrige Bezahlung von zwanzig Gulden, die Luca für beide Altäre bekommt, spricht auch gegen die Annahme, daß er hier größere Reliefs gearbeitet hätte. Anderseits ist die Provenienz des Reliefs der Schlüsselverleihung unserer Hypothese äußerst günstig. Es stammt nämlich aus der Guardaroba der Medici; dies spricht gegen die Meinung, daß es in Rom entstanden sei. Leider konnte ich nicht erfahren, ob auch die beiden Reliefs des Bargello sich früher in der Guardaroba der Medici befunden haben.

Ist die Hypothese richtig, so ergibt sich ein äußerst feiner Gegensatz zwischen der breit, luftig und frei entwickelten Vorderszene zu den schmalen Feldern der Seite. Die Schlüsselverleihung mit den elf Jüngern und der greisen Maria — vielleicht ein Porträt der damals kurz verstorbenen Mutter Donatellos? — spielt in der flimmernden Osterherrlichkeit blühender Gärten und prangender Bäume; dieser Wonne der Natur und der Herzen steht die dumpfe Kerkerstube und die tragische Einsamkeit des Marterhügels auf den Seitenreliefs ergreifend gegenüber.

In der Komposition hat sich Luca der ikonographischen Tradition, wie sie der obengenannte Maler befolgt (Abb. 28), streng angeschlossen. Aber wieder können wir — wie bei dem Relief der Erschaffung Evas — das reizvolle Spiel beobachten, wie der Gereifte die Gestalten seines primitiven Vorbildes verrückt, zusammenschiebt, reduziert und in feineren Linien arrangiert. Die leisen Schiebungen — namentlich die andere Anordnung des Fensters — wirken außerordentlich stark. Noch glaubte Luca nicht auf die Szene im Kerker verzichten zu sollen — selbst Raffael hat sie noch gegeben! —, aber er schiebt sie hinter das Fenstergitter; das eigentliche Motiv ist bei ihm die Flucht, jene Tat, welche dann das Wort des Herrn: vado iterum crucifigi hervorruft.

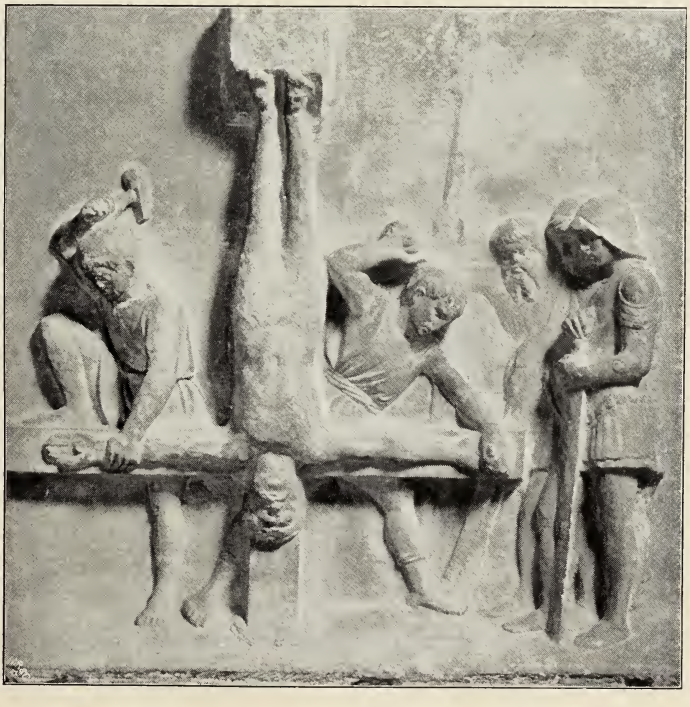


Abb. 30. Luca della Robbia: Kreuzigung Petri. Florenz, Bargello. (Zu Seite 28 u. 30.)

Die Tür fällt bei Luca weg und das ist weniger glücklich. Die Gestalt des fliehenden und doch unwillkürlich zurückschauenden Petrus, dessen Angst so stark gegen die Ruhe des Engels absticht, gehört zu Lucas glücklichsten Gedanken. Wir hören den eilenden behutsamen Schritt des Flüchtenden in der Stille des Palasthofes, in dessen kühler Nachteinsamkeit die beiden Hüter tief schlafen.

Das rechte Relief (Abb. 30) zeigt weniger Beziehungen zu der Predelle der Uffizien als zu der Komposition, die Masaccio 1426 für die Predelle des Pisaner Altars (heute in Berlin) angewandt hat und die ähnlich von ihm auch wohl in der Brancaccikapelle geplant war. Die Szene (Abb. 31) ist auf sechs Gestalten beschränkt; wie bei Masaccio bilden die Soldaten rechts eine geschlossene Wand. Die beiden Wachen fehlen und die Exekution ist aus der Bildmitte nach links verschoben. Tiefe Schatten kämpfen mit den

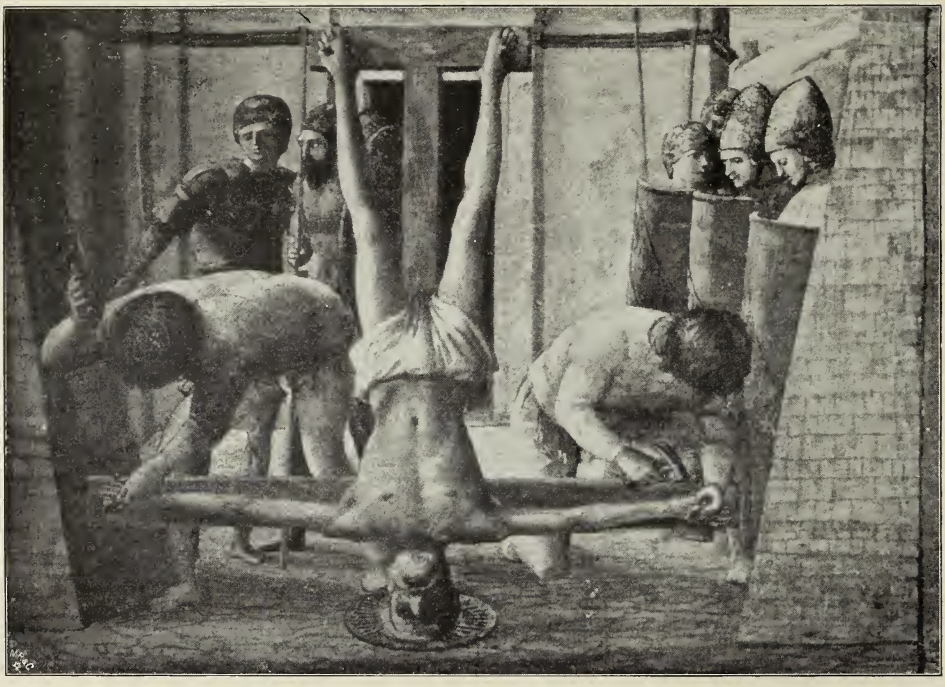


Abb. 31. Masaccio: Kreuzigung Petri. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
(Zu Seite 30.)

hellen Partien. Der zusammengeschobene linke Scherge ist besonders plastisch empfunden. Freilich schneidet der Horizontalbalken ihm und seinem Partner die Beine ab.

6. Peretola.

Zehn Jahre lang ist Luca als Marmorarius der Florentiner Domopera zu Diensten gewesen. Nur die großen Arbeiten sind uns erhalten, und auch diese nur zum Teil; wieviel Marmor mag nebenher noch behauen worden sein! Wo sind die Marmormadonnen Lucas aus dieser Zeit geblieben, wo die Tabernakel, die kleineren Figuren, kurz all die Nebenarbeiten, die jedem Künstler damals wie heute zufielen? Luca scheint nicht schnell gearbeitet zu haben und von Gesellen ist nur spärlich die Rede; eine Bottega großen Stiles hat er keinesfalls gehabt. Wir werden später sehen, daß in den dreißiger Jahren von der Glasur noch nicht die Rede ist. Aber alles Suchen nach den verlorenen Marmorarbeiten ist erfolglos geblieben; auch jenes großes Relief der

Abb. 32. Luca della Robbia: Tabernakel in Peretola bei Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 33.)

Abb. 33. Luca della Robbia: Auferstehung. Lunette. Dom, Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 39.)

Abb. 34. Antonio Vite: Auferstehung. Fresko. Pistoja, S. Francesco.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 39.)

Abb. 35. Donatello: Himmelfahrt Johannes des Evangelisten. Florenz, S. Lorenzo, Sakristei. Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 40.)

Kaiserkrönung im Bargello, das Schmarsow früher für Luca in Anspruch nahm, muß jetzt Benedetto da Maiano zugewiesen und in die neunziger Jahre des Jahrhunderts gesetzt werden.

Lucas Arbeiten in den dreißiger Jahren waren — bis auf die Campanilereliefs — nicht wie die des jungen Donatello für die Straße, sondern für das Innere berechnet; Stücke des kirchlichen Inventars. Auf demselben Gebiet sollte auch sein nächstes Werk liegen, das er im Auftrag der Sprengelkirche seines Elternhauses, Sa. Maria nuova ausführte. Diese bestellte für die Lukaskapelle ihrer Kirche ein Tabernakel, das später in die Sa. Maria nuova unterstellte Dorfkirche von Peretola übertragen wurde, wo es in dem engen Chor ein unwürdiges Dasein

Abb. 36. Luca della Robbia: Himmelfahrt. Lunette. Dom, Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 42.)

fristet und der Bewunderung der meisten Reisenden fast vollständig entzogen bleibt (Abb. 32).

Die Dokumente nennen als Arbeitszeit an diesem Stück Januar 1441 bis 1443; Luca erhält hundertundsieben Gulden für die sieben Stücke Marmor, die 5400 libr. wiegen. Von einer Bronzetür für das Oleum sacrum ist nicht die Rede. Diese Angaben, zumal die Siebenzahl der Marmorstücke, stimmen ausgezeichnet zu dem Tabernakel in Peretola, so daß die jüngst geäußerte Vermutung, diese Rechnungen bezögen sich auf ein anderes Tabernakel, hinfällig ist. Betreffs der kleinen Bronzetür in dem Spiritello ist es wichtig zu wissen, daß solche Tafeln in der Regel nicht bei dem Marmorarius, sondern bei einem Bronzekünstler bestellt wurden. So hat für das Tabernakel, welches

Abb. 37. Andrea da Firenze: Himmelfahrt. Fresko an der Decke der spanischen Kapelle in Sa. Maria novella. Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 42.)

Bernardo Rossellino zehn Jahre später für dieselbe Kirche Sa. Maria nuova arbeitete, nicht er selbst, sondern Ghiberti die Bronzetür gegossen. Donatello hat mehrfach Sportelli und Spiritelli für fremde Tabernakel geliefert.

Ich gehe von den beiden Bronzen des Tabernakels, dem Sportello und dem Spiritello aus, da sie die Komposition des Ganzen bedingen. Auf dem Türchen hält Christus, nackt, von schwerem, wuchtigem Körperbau, das mächtige, dunkle Kreuz mit dem linken Arm, während er aus der Wunde der rechten Seite das Blut in den kniehohen Kelch auf der Erde traufen läßt. Schwermütige Dumpfheit liegt über der Gestalt. Die schweren Formen des Leibes, Kreuzes und Kelches erinnern eher an Donatello, als an Luca. Erfahren wir nun, daß die Maße dieses Sportello (0,20 × 0,30 cm) die Maße des ganzen Tabernakels bedingen, so vermutet man, diese Bronzetür sei vorhanden gewesen und Luca hätte den Auftrag bekommen, für eben dieses Sportello das Tabernakel zu komponieren. Man weiß, daß Donatello 1427 ein Sportello für den

Sieneser Taufbrunnen gearbeitet hat, das von der dortigen Behörde zurückgewiesen wurde. So wäre es nicht unwahrscheinlich, daß das in Siena zurückgewiesene Stück hier Verwendung gefunden hat. Nimmt man nun das Höhenmaß dieser Tür sechsmal, so hat man die Höhe des Tabernakels ohne den Giebel (1,80); nimmt man das Breitenmaß sechsmal, so hat man die untere Breite des Tabernakels (1,20). Das Sportello sitzt ferner 0,20 m (= Breite) über dem Sockel, 0,40 cm (doppelte Breite) über dem Gesims. Es ist 0,30 cm (= Höhe) von den Pilastern entfernt; die Engel

Abb. 38. Luca della Robbia: Leuchterengel. Florenz, Dom, Sakristei.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 44.)

betragen das Dreifache dieser Höhe. Das Ganze ist achtmal (2,40) so hoch als das Sportello. Das Spiritello hat zum Durchmesser 0,30, die Breite des Sportello.

Diese Zahlen beweisen, daß Luca von den Maßen des Sportello ausgegangen ist. Die Pilaster der Umrahmung und ihre Kapitelle entsprechen denjenigen der Cantoria. Die dreifachen Profile des Architravs sind mit dem gedrehten Tau, dem Astragal und Schuppen gefüllt. Bis dahin ist alles Marmor oder Bronze. Auf dem Fries aber sind farbig glasierte Putten mit Fruchtkränzen angebracht, die beiden Cherubim der Ecken blau, der Seraph in der Mitte rot (purpur-violett), die Kränze grün. Sehr reich ist der Giebel mit Ovoli, Dentalen, Zungen und dem Kyma profiliert. Er enthält die Halbfigur Gott Vaters, dessen Gegenwart in der Monstranz

betont werden soll. Die griechischen Buchstaben verraten, daß ein Priester sie Luca vorgemalt hat. Das Innere des Tabernakels ist durch ein schmales Gesims horizontal geteilt, auf dem der etwas gedrückte Bogen der Lünette ruht. In den Zwickeln ist das Wappen des Hospitals, die Krücke auf dem Speiseteller, angebracht; daneben sind grüne Blätter auf dunkeln Grund gemalt. Das ausgestochene Marmorrelief der pietà (Halbfiguren) hebt sich von einem hellblauen, glasierten Grund scharf ab. Der Engel stützt den Cristo morto, dessen Hände ausdrucksvoll auf der Brüstung liegen. Einst leuchteten hier noch vier breite goldene Gloriolen, die gegen das Blau und Weiß stark glänzten. Zum erstenmal treffen wir hier auf diese berühmte Tricolore Lucas, die so oft noch wiederkehrt und sein besonderes Eigentum ist. Es ist ein Dreiklang selten vornehmer, aber kühler Art, ungemein bezeichnend für Lucas Seele.

Abb. 39. Luca della Robbia: Matthäus. Decke der Pazzikapelle. Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 47.)

Das Relief der pietà tritt aber zurück hinter den großen, mächtigen, stehenden Engeln unten, die mit gewaltigen Flügeln so kühn und frei neben den Bronzen Wache halten; ihr antikisierendes Gewand ist doppelt geschürzt und an den Schultern zusammengenommmen. Wie auf der Kanzel zieht sich auch hier der feinstoffige Mantel in langen Falten zu den Füßen herunter. Die abgewandten Arme sind unsichtbar; die vorderen, breit und schwer, halten den großen, vollen Kranz mit dem Spiritello. Der Brokat des Vorhangs hinter ihnen war einst durch Gold verdeutlicht. So ergibt sich hier der Dreiklang: weiß-gold-dunkelbraun, im Gegensatz zu dem celesten Leuchten des Giebels. Die Tür sitzt ziemlich unorganisch zwischen den Knien der Engel. Der untere Fries ist gemalt; das Flachband hat in der Mitte die Krücke (grün-violett), daneben blaue (!) Rosoni.

Welch seltsame Mischung der Materialien! Der weiße stumpfe Marmor neben der dunkeln spiegelnden Bronze; der glänzende tiefblaue Grund hinter dem hellen Stein des ausgeschnittenen Reliefs. Oben ein plastischer, unten ein gemalter bunter Fries. Wie überflutet plötzlich dieser überquellende Reichtum einen Mann, der bisher nur in Marmor gearbeitet hat?

Wir fühlen es der Arbeit an: Luca, das fromme Mitglied der Bruderschaft der Misericordia, wollte der Kirche des elterlichen Sprengels etwas Außerordentliches schenken. Und so taucht das Geheimnis der bunten Majolika zum erstenmal auf. Aber noch verwendet er die Farbe nur vorsichtig, zur Dekoration und beim Fond; die Hauptsache gibt er doch noch in Marmor. Das zeigt deutlich, daß hier die Anfänge der farbigen Behandlung liegen. Hier hat Luca die Vorzüge und Schönheit dieser bunten Technik zuerst entdeckt; er hat sie dann in rapider Schnelligkeit entwickelt. Nichts ist bezeichnender dafür, als der Umstand, daß in den folgenden zwölf Jahren seine Marmorkunst ruht, daß er sie auch später nur noch einmal aufgreift — Ton und Glasur nehmen ihn völlig in Anspruch.

Als 1449 die Kirche des Spitals durch den Papst Nikolaus V. geweiht wurde, hat die Kapelle des heiligen Luca, der als Arzt an dieser Stätte der Krankheit besonders verehrt wurde, mit dem farbigen Zauber dieses Tabernakels gewiß einen starken Eindruck hervorgerufen. Auch wir müssen uns, meine ich, in diese Art der Materialmischung, d. h. Materialsteigerung hineinsehen. Die Zeit um 1450 setzte in der Plastik den Reichtum und den Wechsel des Materials über alles. Man denke an die Kapelle des Kardinals von Portugal mit ihrer bunten Polyphonie. Man denke an Donatellos Kanzel in Prato mit dem Bronzekapitel und dem Mosaikgrund der Reliefs. Und bot nicht seine Cantoria im Dom dasselbe Widerspiel? Für Luca ist das Tabernakel von Peretola die Brücke zwischen dem Marmor der Jugendzeit und der farbigen Glasur der reifen Periode; die Gegensätze kämpfen hier miteinander und man muß sich Luca damals von Neigungen und Bedenken schwer bedrängt vorstellen. Vielleicht hat nicht sein freier Wille, sondern das Entzücken der Florentiner dann den Ausschlag nach der farbigen Seite hin gegeben.

7. Die ersten Glasuren.

Man darf mit Vasari von einer Erfindung Lucas sprechen, wenn von seiner Glasur die Rede ist; freilich nur in gewissem Sinne. Die Glasur ist ein Geschenk

Abb. 40. Luca della Robbia: Markus. Decke der Pazzikapelle, Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 47.)

Abb. 41. Luca della Robbia: Johannes. Decke der Pazzikapelle. Florenz.
(Zu Seite 47.)

des Orients, wo sie seit dem zweiten Jahrtausend in Ägypten und Mesopotamien geübt war; ihre Verwendung bei den Persern und Arabern ist bekannt. Es scheint, als hätten die Mauren mit all ihrer hohen Kunstübung auch dieses Kleinod der Technik in die spanische Heimat ihrer neuen Kultur übertragen. Von Spanien sprang die Technik nach den Balearen über, deren größte Insel Majorka der Majolika den Namen gab. Hier müssen sie die Pisaner auf ihren siegreichen Meerfahrten schon im zwölften Jahrhundert kennen gelernt haben; denn bald schmückten diese die Fassaden ihrer Kirchen mit bunten, glänzenden Tellern, den Bacini, die sich gegen den stumpfen Stein leuchtend abhoben. Was in Pisa begann, setzte sich dann auf der ganzen Linie bis Ancona fort. Hier, in den Marken, wo das langsame Gefäll der Bergflüsse die Ablagerung feinen Tones begünstigt, fand die Töpferei und die mit ihr verbundene Glasur eine besondere Pflege, und es ist nicht Zufall, daß eine Stadt der Marken, Faenza, der Fayence ihren Namen gab. Das Blühen der Töpfereien der Romagna und Umbriens im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert braucht hier nicht geschildert zu werden; jedermann kennt den Ruhm Faenzas, Urbinos, Castel Durantes, Derutas. Aber auch Toskana hat diese Technik entwickelt. Hier stand in Caffagiolo, einem Platz an der viel begangenen Verkehrsstraße zwischen Florenz und Bologna, der berühmteste Ofen; hier hat Florenz, hier haben die großen Spitäler, hier die Medici ihre Töpfe bestellt. Zu der Zeit, als Luca mit der Glasur die ersten Versuche machte, ist die Technik aber noch nicht über die Anfertigung von Gebrauchsware hinausgediehen. Wenigstens hat bisher nicht entschieden werden können, ob die schon 1438 auf altniederländischen Gemälden vorkommenden

Abb. 42. Inneres der Pazzikapelle in Florenz. Teilansicht.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 48.)

großen Majolikavasen toskanischer oder spanisch-niederländischer Herkunft sind. Jedenfalls dachte niemand bisher daran, die flüssige weiße resp. blaue Glasur mit dem Gießkännchen auf das gebrannte Tonrelief zu träufeln und dieses große Stück dann zum zweitenmal zu brennen. Dieser Gedanke stammt durchaus von Luca.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Beziehung zu der Kirche seines Geburtssprengels dem Künstler die Veranlassung gab, es mit der Majolika zu versuchen. Die Apotheke des großen Hospitals von Sa. Maria nuova, jener Stiftung des Vaters von Dantes Beatrice, war ebenso wie die Scala in Siena die Hauptabnehmerin der Majolikatöpfe. Sie brauchte für die scansie ihrer Apotheke albarelli und bacini jeder Form und hat all diese Krüge mit ihrem Wappen, der Krücke, versehen lassen, das man noch heute an vielen Stücken finden kann. So ist es vielleicht kein Zufall, daß gerade bei einem Werk für eben dies Hospital Luca die Technik zuerst angewendet hat.

Anderseits war aber die neue Art des farbigen Reliefs schon lange vorbereitet. Seit Giottos Zeiten pflegte man die Himmlischen in das Weiß der celesten Gewänder zu hüllen und sie von blauem Himmelsgrund abzuheben. Ähnlich wurden die Tonreliefs getönt. An einem Beispiel, das G. Gronau und ich unabhängig voneinander, er ein halbes Jahr später als ich, auffanden, läßt sich das noch genau nachweisen. Über der Tür von S. Egidio, jener zum Hospital von Sa. Maria nuova gehörenden Kirche, befindet sich noch das Tonrelief einer Krönung Marias von Lorenzo di Bicci, das 1424 hier angebracht wurde. Es ist heute ohne Farbe; aber ein Fresko neben der Tür gibt die alte Fassade und hier sehen wir jenes Relief mit weißen Figuren auf blauem Grund gemalt. Es ist das gleiche Blau, in dem bei Antonio Rossellinos Grabmal des Kardinals von Portugal die weiße Madonna in der Höhe schwebt. Blau und weiß sind die klassischen Farben eines Landes, das diesen Himmel und diesen Marmor hat. Wo der Marmor zu kostspielig war, imitierte man ihn im Ton. Man denke an die lichten Frauen auf Giottos Krönung, Orcagnas Weltgericht, Jacopo Casentinos Krönung (Uffizien), Giottos Ognissanti-Madonna (Florenz, Akademie), um für Lucas weiße Gestaltenwelt die Vorbilder, die Schwestern dieser weißen Madonnen, zu finden.

Die Anwendung der Glasur beim Peretolatabernakel geschieht, wie wir sahen, noch zögernd, versuchsweise. Der Fond des Marmors ist später nie wieder wie hier mit blauer Glasur zugedeckt worden. Luca schwankt außerdem hier noch zwischen dem Relief und

der flachen Malerei. Aber er beherrscht bereits drei Farben in verschiedenen Schattierungen, abgesehen vom Weiß. Gleich hier sei darauf hingewiesen, daß die reine Zweifarbigkeit blau-weiß keineswegs ein Kriterium für eine frühe Entstehung der Stücke ist. Ist doch auch bei den Krügen damals blau und weiß keineswegs allein verwandt; grün, gelb, violett und schwarz kommt vor. Aber natürlich ist der zweifarbige Prozeß der kürzeste; es bedurfte dann nur noch des Goldauftrags, um das Stück fertig zu machen. Weiteres wird die Betrachtung der einzelnen Stücke ergeben.

Das Peretolatabernakel ist nur eine Zwischenarbeit; bereits 1443 finden wir Luca wieder am Dom tätig. Der Innenschmuck schreitet hier methodisch fort und kristallisiert sich um die beiden Cantorien. Bereits 1436 waren Donatello die beiden Bronzetüren der Sakristei zugewiesen worden; nun war die nächste Pflicht die Füllung der Lünette zwischen Tür und Kanzel.

Die Materialien Marmor, Bronze und Glasur, die das Peretolatabernakel vereinigt hatte, wirken in diesen drei großen Stücken gesondert nebeneinander. Im wallenden Dunkel unter der größten Kuppel leuchtet zwischen dem weißen Schein des Marmors und dem dunkeln Ton der Bronze der blau-weiße Spiegel des ersten großen reinen Glasurreliefs mit dem feierlichen Thema der Auferstehung (Abb. 33).

Die Komposition ist die herkömmliche; man vergleiche etwa Antonio Vites Fresko (Abb. 34) im Kapitelsaal von S. Francesco in Pistoja. Aber das Motiv ist doch ein anderes; im Fresko wird der Moment des plötzlichen Auffahrens geschildert, bei dem der Deckel wegfliegt und die Menschen bestürzt und geblendet aus dem Schlaf auffahren. Das Mysterienspiel der rappresentazione pflegte sich an dieser Stelle einen „Knalleffekt" zu leisten, an den man noch heute am italienischen Karsamstag mittag — man denke an die Feuertaube des florentiner Doms! — erinnert wird. Luca gibt nichts als das feierlich lautlose Schweben des Herrn. Aus dem Ostergarten, aus des Sarges Kühle erhebt sich der Fürst im leuchtenden Schein eines höheren Lebens und läßt sich

Abb. 43. Luca della Robbia: Bartholomäus. Florenz, Pazzikapelle.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 48.)

von den Wolken leise in das weite Blau der himmlischen Sphäre tragen. Die Menschen verschlafen die feierlichste Stunde; die Seligkeit der Engel wacht.

Nun beachte man, wie um die Vertikale des Herrn und die Horizontale des Sarges sich die Kurven schwingen. Ein Bogen wird durch die schlafenden Krieger gebildet; zwei weitere durch die Lünette selbst. Ungeheuer keck ist die lang hingestreckte Figur des einen Soldaten, während die vier Figuren an den Sargecken zusammengeschoben sind. Das Ganze übt eine Zurückhaltung und Feierlichkeit, die beinah überrascht. Aber das ist der große Stil der Plastik, daß sie nicht flüchtige Momente perpetuiert, sondern höhere Existenzen darstellt, die in sich selbst verharren.

Das Relief hat einen einfachen gotischen Wulst zum Rahmen; es fehlt der später unentbehrliche Fruchtkranz. Technisch ist alles mit größter Bestimmtheit behandelt; man vergleiche einen dieser Soldaten mit denen auf der Kreuzigung Petri, um den Gegensatz zur Marmorarbeit zu empfinden. Der Prozeß der Entstehung, d. h. das Auftragen

Abb. 44. Luca della Robbia: Jakobus der Ältere. Florenz, Pazzikapelle.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 48.)

des Tons auf den vorhandenen Grund, ist mit voller Deutlichkeit enthüllt. So dringt das Relief langsam aus der leuchtenden Tiefe heraus. Die Bäume sind mit denen des Orpheusreliefs zu vergleichen. Das Detail ist hier stärker betont als in späterer Zeit.

Das Relief ist gerade in jener Zeit entstanden, in der Donatello Florenz verlassen hatte. Lucas gefährlichster Nebenbuhler ist auf Jahre verschwunden; er fand bei der Rückkehr aus Padua 1455 nicht nur die feuervergoldete Tür Ghibertis, sondern auch diese Erfindung Lucas als Überraschung vor. Kurz vor seiner Abreise war die Sakristei von San Lorenzo fertig geworden; hier hatte er Brunelleschis Wände mit acht Tondi geschmückt — jenen geistvollen Arbeiten, deren kecke Aperçus und geniale Flüchtigkeit in dieser Höhe kaum zu erfassen sind (Abb. 35). Auch hier eine heilige Fahrt durch die Lüfte — die assumptio Johannis, aber in gänzlich anderer Art. Ein völlig anderes Verhältnis der Figuren zur Ferne, eine starke Entwicklung der Bühne und Kulissen. Es sind florentiner Straßen und Hallen mit den Spaziergängern und dem Bettlerpack; aus der Mitte dieser Leute ist jenes Menschlein genommen, das sich bescheiden in den Himmel heben läßt. Irre ich nicht, so ist der Schauplatz die Via de' Malcontenti,

Abb. 45. Vorhalle der Pazzikapelle in Florenz mit den bacini Luca della Robbias. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 49.)

links von Sa. Croce, da wo sie in den Platz einmündet. Die Florentiner von damals haben jedenfalls diesen Punkt genau gekannt; diese „Lokalisierung" gehört zu Donatellos realistischem Stil. Welch andere Welt tut sich in Lucas Relief der Auferstehung auf! Es ist nicht nur die Feierlichkeit und Größe der Figuren, welche die Ruhe des Reliefs bewirkt, sondern vor allem der Gegensatz der weißen und blauen Farbe, in dem das Grün der Bäume nur leise mitklingt. Der Gegensatz der beiden

Künstler bricht hier in voller Klarheit durch. Für Donatello ist das Feuer, das Außerordentliche, die Klarheit des dramatischen Akzents und die Energie des Vortrags das Ausschlaggebende. Die heiße Sprache seiner Reliefs eröffnet dem Betrachter eine Welt des Sturmes und Dranges, in der die Menschen schluchzen und jauchzen, staunen und schreien, während Gott sich im Feuerschein offenbart. Er gehörte zu den Naturen, die nicht den Frieden bringen, sondern das Schwert. Mit immer heißerer Wonne dringt er in die Strudel wilder Bewegung und fragt nicht, wer ihm in das Brausen folge. Luca hat diese starke Natur dreißig Jahre lang mit Staunen, mit Bewunderung, mit Sorge verfolgt. Ihm mußte vieles unerreichbar bleiben, da er nicht über dies Maß von Begabung verfügte; aber vieles lehnte er auch bewußt ab.

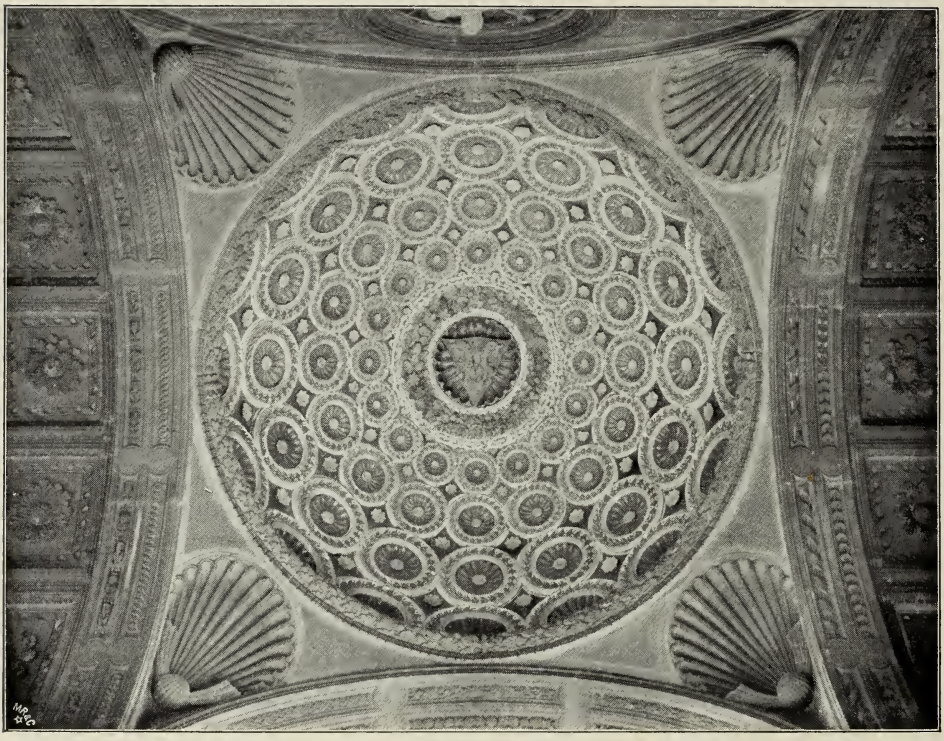


Abb. 46. Luca della Robbia: Kuppel der Vorhalle der Pazzikapelle. Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 49.)

Oft fiel mir das Verhältnis von Moltke zu Bismarck ein, wenn ich die beiden Florentiner nebeneinander stellte. Es entspricht Lucas ruhigem Selbstbewußtsein, daß er sich aus seiner Bahn nicht drängen ließ. Wir können es als einen Gewinn betrachten, daß ihm eine zehnjährige Marmorzeit bewilligt war, in der er sich festigen und klären konnte. Nun bleibt er auch im Ton der durchaus Harmonische, dem die Farbe zum Zusammenhalten und nicht zur Verzettelung dient.

Am 11. Oktober 1446 wird Luca auch die zweite Lünette über der anderen Tür (rechts, unter Donatellos Kanzel) übertragen (Abb. 36). Sehr genau formuliert die Opera ihre Wünsche; Figurenzahl, Farbenverteilung und Komposition wird an der Hand des eingereichten Modells genau ausgemacht. Das Thema der Himmelfahrt ist hier nicht im streng hierarchischen Sinne behandelt — man vergleiche das Fresko an der Decke der spanischen Kapelle (Abb. 37) — sondern intimer, wenn man will,

humanistischer im Sinne des Abschieds behandelt. Maria kniet nicht mehr in der Mitte des Vordergrundes, sondern da, wo sie zum letzten Händedruck gestanden. Aus der Gruppe dieser zwölf von dem Schmerz und der Ergriffenheit überwältigten Menschen löst sich der Meister in sanfter Weise mit letztem Segen. „Meinen Frieden lasse ich euch, meinen Frieden gebe ich euch" — das wäre die Unterschrift. Heilige Inbrunst leuchtet auf den alten und jungen Gesichtern. Die Fahne des Auferstandenen fehlt, die Engel fehlen — alle diese Requisiten sind hier entbehrlich.

Die Bezahlung für dies Relief (150 Lire!) zieht sich bis Weihnachten 1450 hin; aber wir können annehmen, daß es schon im Anfang des Jahres an Ort und Stelle stand. Denn das Jahr 1450 ist das Jubiläumsjahr, das unzählige Pilger nach Italien zog; und gerade die nicht römischen Kirchen suchten den Pilgern etwas Besonderes zu bieten. Im Santo in Padua wird mit fieberhafter Tätigkeit gearbeitet, um am 15. Juni 1450 — dem Jahrestag des heiligen Antonius — mit dem neuen Altar fertig zu sein; auch sonst hören wir von außerordentlichen Veranstaltungen. Der neue florentiner Dom hatte besonderen Grund, zum erstenmal festlich zu glänzen. Und nun stelle man sich die Herzen der Pilger aus aller Welt vor, die damals hier unter der Riesenkuppel gepocht haben, als von den Sängertribünen das Laudate dominum schallte und aus dem Dunkel der Riesenpfeiler die blauen Friedensaugen dieser Reliefs herabglänzten! Brunelleschi hat diese Tage der hohen Feiern nicht mehr erleben dürfen; Donatello war fern. So hat sich aller Ruhm auf Lucas Haupt gesenkt, der so viel Ehre nie erwartet hatte. Bereits 1448 hatte Luca für den Dom auch noch zwei Kerzenhalter (Abb. 38) in weißer Glasur geliefert, für die Cappella Corporis Christi. Diese Freifiguren — fast die einzigen, die Luca gemacht hat — sind im Grunde doch im Relief komponiert. Sie standen — entsprechend den freilich kleineren und später entstandenen Marmorengeln der Arca di S. Domenico in Bologna — wohl auf dem Altartisch, rechts und links von einem hohen, nicht mehr nachweisbaren Ciborium. Diese Engelknaben stellen die kniehohen, massiven Kandelaber auf das gebeugte Knie und drücken die breiten oberen Teller gegen die Brust. Sehr stark wirkt beidemal der Gegensatz des rechten und linken Konturs. Das Motiv ist unmittelbar dem Leben entnommen und wir glauben zwei leibhaftige Novizen vor uns zu sehen, welche die Kerze ergriffen haben und während der langen Funktion der Messe neugierig ins Publikum schauen.

8. Die Glasuren der Pazzikapelle.

Es erhebt sich nun die Frage, was Luca von 1440 bis 1450 sonst noch gearbeitet hat? Die vier Glasuren des Doms sind gewiß nicht die einzigen Majoliken gewesen. Aber welche darf man in die frühe Zeit setzen? Wann sind vor allem die Glasuren der Pazzikapelle entstanden?

Corn. von Fabriczys Untersuchungen über Brunelleschi haben ebenso wie die Geymüllers ergeben, daß der Bau der Pazzikapelle erst 1429 begann; er ist 1443 vollendet, aber hatte bei Brunelleschis Tode 1446 noch nicht den vollständigen Dekor. Man muß annehmen, daß Jahrzehnte langsam daran weiter geschmückt haben, bis der Unglückstag der Pazzi, die congiura von 1478, den Fortgang der Arbeit unterbrach. Desiderio zum Beispiel hat die Putten des äußeren Frieses erst nach Brunelleschis Tode arbeiten können, da er erst 1428 geboren ist, damals also erst 18jährig war. Domenico Venezianos Kuppelfresken (wohl gleichzeitig mit dem Fresko in der Hauptkirche) sind doch wohl auch erst nach 1445, als er die Arbeiten für Sa. Maria nuova vollendet hatte, gemalt.

Einen weiteren Anhalt für die Datierung von Lucas Glasuren in dieser Kapelle gibt die alte Sakristei von San Lorenzo, die fertig gewesen sein muß, ehe die Pazzikapelle ausgeschmückt wurde; denn man hat die dort gemachten Erfahrungen und Enttäuschungen hier verwertet. Dies für die Architektur im einzelnen durchzuführen, ist hier nicht möglich; wohl aber für den Dekor. Wir müssen uns klar machen, wie die von

Abb. 47. Luca della Robbia: Bronzetür. Florenz, Dom.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 50.)

Abb. 48. Donatello: Bronzetür. S. Lorenzo, Sakristei. Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 51.)

Donatello vor 1443 vollendeten Reliefs, die Brunelleschis Kreise zwischen den konzentrischen Halbkreisen füllen, in der Ökonomie des Raumganzen gewirkt haben. Es ist sicher anzunehmen, daß sie farbig waren; aber auch dann wirkten sie in dieser Höhe zu undeutlich. Namentlich die kleinfigurigen Johannesreliefs quälen das Auge, statt es zu sättigen. Wollte Brunelleschi diesen Kreisen einen konzentrierten Ausdruck verleihen, so mußten sie mit ganz anderen Energien gefüllt werden; und da bot sich eben die Majolika Lucas glänzend an. Wie sie bisher als bacino das helle Auge der stumpfen Fassade gewesen war, so soll der blanke große Schild jetzt aus weiten Kreisen, Kuppeln und Tonnen mit leuchtender Klarheit herabglänzen, und so den ruhigen, großen, stumpfen Flächen ein lebendiges lichtes Zentrum sein. Man wird die Majolika Lucas in der Architektur überall da angebracht sehen, wo das Auge unwillkürlich den Nodus sucht, wo der Organismus sich konzentriert — also an der Stelle über der Tür, in den Pendentifs der Bogen usw. Im Gegensatz zu dem kühlen Ton der Wand und den sie umziehenden bläulich hellen Profilen aus pietra serena wollen diese spiegelnden, blanken, frischen Augen wie auf der stumpfen Haut des menschlichen Gesichts und zwischen den festen Rändern der Augendeckel als Augensterne des lebendigen Glanzes wirken.

Ob Brunelleschi diese Verklärung seiner wundervollen Architektur noch erlebt hat? Wie wollte man es wünschen! Vielleicht traf es sich glücklich, daß Donatello damals nach Padua ging, so daß Brunelleschi nach einem anderen Genossen sich umsehen mußte. Zuerst hat Luca sicher die Arbeiten an der Decke begonnen — d. h. die vier Evangelisten. Die Großzügigkeit dieser Reliefs hat einen so feinen Kenner wie Baron von Liphart einst zu der Meinung gedrängt, Brunelleschi selbst habe hier die Zeichnung gemacht. Nun, so viel ist sicher: Luca ging gewiß mit besonderer Freude daran, den so feingestimmten Raum zu schmücken. Mit berechtigtem Stolz ist er an Donatellos Stelle getreten, dem er bei der Rückkehr aus Padua etwas Außerordentliches vorzuführen wünschen mußte.

Abb. 49. Luca della Robbia: Lukas. Relief von der Bronzetür des florentiner Doms. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 52.)

Abb. 50. Luca della Robbia: Johannes von der Bronzetür des florentiner Doms. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 52.)

Alle diese Erwägungen machen, gestützt durch die Beobachtungen am Peretolatabernakel, es wahrscheinlich, daß die Glasurarbeiten der Pazzikapelle nach 1443 begonnen haben und 1446 noch nicht vollendet waren.

Beginnen wir die Einzelbetrachtung bei den Evangelisten der Decke, so stoßen wir auf etwas gänzlich Unerwartetes (Abb. 39—41). Diese auf Wolken sitzenden, langbärtigen Riesen mit den glühenden Augen, den schweren Händen und markanten Schädeln gehen in ihrer großmächtigen Bildung über alles, was wir von Luca bis jetzt kennen gelernt haben. Auf der Höhe des Lebens und der Kunst stehend, von Brunelleschis Nähe und Donatellos Ferne gleichmäßig befeuert, hat er hier den pathetischen Stil erreicht. Wieder vergleicht man die Reliefs aus S. Lorenzo, zum Beispiel den Evangelisten Matthäus, mit denen der Pazzikapelle; auch hier wird man eine entschlossene Reduktion auf Lucas Seite finden. Es ist, als ob der glasierte und der unglasierte Ton zwei gänzlich verschiedene Materialstile forderten. Dem Wunsch, neue Kraft und Deutlichkeit zu spenden, dient auch die so ungemein reiche Palette.*) Diese Tondi sollten wie farbige Glasfenster leuchten. Bei dem Evangelisten Lukas möchte man an ein Selbstporträt des Künstlers denken — so hat er gewiß oft auf dem Steinboden der Kapelle gesessen und seine Gedanken aufgezeichnet. Je zwei Evangelisten sitzen einander zugewandt, aber ohne miteinander zu reden. Jeder ist tief versunken in seine Arbeit; willig und scheu dienen die Tiere. Eine kleine Entgleisung wäre zu notieren: während der Adler ein beschriebenes Buch hält, aus dem Johannes in sein leeres abschreibt, präsentiert der Löwe Markus ein

*) Johannes: blauer Mantel mit gelbem Futter, grüner Rock, weißes Buch, graublaue Haare; schwarzer Adler. — Markus: grüner Mantel mit violettem Futter, weißer Rock, schwarzes Haar, hellviolettes Inkarnat; hellbrauner Löwe. — Matthäus: weißer Mantel mit grünem Futter, blaues Kleid, schwarze Haare; der Engel blau-weiß-gelb-grün. — Lukas: violetter Mantel mit grünem Futter, blaues Kleid; brauner Stier.

Abb. 51. Luca della Robbia: Madonna von der Bronzetür des florentiner Doms.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 52.)

leeres, ohne daß der Evangelist dadurch in Verlegenheit käme. Die Schrift ist noch nicht die Antiqua, aber auch nicht mehr gotisch geschwänzt. Von den Tieren ist der Löwe — wohl ein Porträt des lebendigen marzocco! — am besten gelungen. Herrlich wirken die goldenen Strahlen, wie Flammenübermaß!

Die zwölf Apostel an den unteren Wänden (Abb. 42—44) und der (doppelt dargestellte) Patron der Kirche im Tondo über der Tür außen vertreten ein völlig anderes Geschlecht. Man wird ihnen nicht gerecht, wenn man die Riesen der Decke im Sinn hat. Es sind nicht schreibende, d. h. produzierende, sondern empfangende und in der

Abb. 52. Luca della Robbia: Lünette des Doms von Urbino.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 54.)

Beschauung versunkene Männer, manche in zartem Alter, andere, wie der Evangelist Johannes, im Glanz ihrer späten Tage. Thomas ist der jüngste unter ihnen, im gleichen Alter, wie ihn Verrocchio später dargestellt hat. Ich glaube, wir haben in manchen dieser Apostel Porträts der Familie Pazzi zu sehen, namentlich in dem des Patrons der Kapelle außen an der Tür. Mir scheinen diese Reliefs in die fünfziger Jahre zu gehören; sie stehen den Arbeiten in der Impruneta nahe. Die Behandlung ist viel detaillierter und die Faltengebung bisweilen kleinlich.

Endlich bleibt noch der Innenschmuck der Kuppel der Vorhalle (Abb. 45) zu besprechen. Hier sind scharf gerippte Teller mit rosoni in der Mitte und einem Kranz als Rahmen in immer kleineren Radien zum Dekor verwandt. Es sind die alten bacini, nur schärfer gerippt und durch die Häufung wirksam gesteigert. Das lachende Leuchten dieser Kuppel (Abb. 46) wird an Sonnentagen, wenn dunkle Schatten die Helle teilen und die feinen Lichtstege alle Profile umlaufen, ganz besonders eindrucksvoll. Wie greifen die drei Kuppeln dieser Kapelle rhythmisch ineinander! Die Hauptkuppel als Fächerkuppel schwebend im leichten Gestänge, ein weißer Lichtquell; die Altarkuppel als gestirntes dunkles Himmelsgewölbe mit dem seltsamen Spuk des Zodiakus; endlich die der Vorhalle im heiteren Glanz blanker Kreise!

Die bacini sind zur Verklärung einer Innenwölbung von Luca noch öfter verwandt worden. Bereits 1448 hat Luca das Tabernakel in S. Miniato, das Michelozzo für Piero de' Medici arbeitete, mit glasierten Ziegeln versehen. Der Fries ist mit den Emblemen der Medici, die innere Tonne mit achteckigen Platten, die äußere mit glasierten Schuppen geschmückt.*)

9. Die Bronzetür des Doms.

Die Gemeinschaft mit Michelozzo setzt nicht erst bei dieser Arbeit ein. Zwei Jahre vorher, 1446, war den beiden Künstlern, zusammen mit Maso di Bartolommeo, die Bronzetür zur alten (linken) Sakristei des Doms übertragen worden. Schon 1436 hatte man Bronzetüren für beide Sakristeien geplant und Donatello in Auftrag gegeben. Dieser aber fand keine Zeit und verließ 1443 Florenz, ohne sein Versprechen erfüllt zu haben. Da entschloß sich die Opera, an Donatellos baldiger Rückkehr verzweifelnd, und vielleicht wieder im Hinblick auf das Jubiläumsjahr 1450, die Arbeit auf Grund eines von Michelozzo eingereichten Modells den drei Künstlern zu überweisen. Michelozzo scheint nur eine Skizze zu der Anordnung im ganzen gemacht zu haben; er als der gefeiertste Gießer, den Florenz neben Ghiberti besaß, hatte für das Ganze einzustehen. Luca hatte dann wohl die einzelnen Reliefs zu modellieren; Maso di Bartolommeo endlich ist der Technikus und Ziseleur. Es wird in einem ausführlichen Dokument genau Verteilung, Anordnung und Thema der einzelnen Reliefs bestimmt. Auf jedem Flügel sollen zwölf Köpfe die Ecken der Rahmen besetzen; goldsilberne Tauschierung soll die breiten Bänder des Rahmens bedecken. Auch die Tabernakel, in denen nach diesem Dokument jede Mittelfigur der Reliefs sitzen sollte, müssen tauschiert sein. Den drei Künstlern, welchen Bronze, Gold und Silber geliefert wird, wird das stattliche Gehalt von 1100 Gulden versprochen — sie verpflichten sich in drei Jahren fertig zu sein.

Am 31. Dezember 1451 sind die drei aber noch am Werk, das Versprechen ist also nicht eingehalten. 1456 geht Michelozzo nach Mailand, 1461 wird der Vertrag gelöst, zumal Maso gestorben ist; an seine Stelle tritt Giovanni di Maso, sein Sohn. Auch jetzt geht die Sache nicht vorwärts; 1464 wird endlich Luca allein die Vollendung der Tür übertragen. 1467 gießt Verrocchio die letzten Reliefs (Ullmann, Botticelli S. 38). 1468 dauern die Zahlungen noch an.

*) Der Kruzifix im Chor von San Miniato, den M. Reymond und die Marchesa Burlamacchi für Luca in Anspruch nehmen, kann auf Grund eines Vergleiches mit dem Kruzifix der Impruneta nicht Luca zugesprochen werden.

Nach diesen überraschend zahlreichen Dokumenten sollte man erwarten, in dem fertigen Werk den Niederschlag so vieler verschiedener Bemühungen nachweisen zu können. Das Gegenteil ist der Fall. Denn die Tür ist so, wie sie heute vor uns steht, durchaus ein Werk Lucas. Alle Versuche, Michelozzos Hand im Rahmenwerk oder in einzelnen Evangelisten wieder zu erkennen, sind fehlgeschlagen. Vielmehr wissen wir, daß

Abb. 53. Luca della Robbia: Grabmal Federighi. Florenz, Sa. Trinità
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 54.)

Michelozzos Modell Tabernakel für die Hauptperson jedes Reliefs vorsah, sicher also der heutigen Bildung nicht entsprach. Von dem tauschierten Band hat sich leider nur ein kleiner Rest auf dem rechten Flügel (zwischen Lukas und Hieronymus) erhalten. Wir haben hier also zu ergänzen; dies ist aber auch nötig, um das Flache und Breite des Rahmens zu verstehen, der eben zur Aufnahme des goldsilbernen Dekors bestimmt war. Er sollte mit seinen hellen, leuchtenden Tönen einen Gegensatz zu der dunkeln, nicht vergoldeten Bronze abgeben.

Der Künstler, welcher diese Sakristeitüren (Abb. 47) übernahm, hatte sich natürlich darüber klar zu sein, in welchem Sinne er neben Ghibertis und Andrea Pisanos

Türen bestehen wollte. Ghibertis zweite Tür erstrahlte seit 1452 in Feuervergoldung an der Stelle, wo bis dahin Andrea Pisanos Tür gesessen hatte*) (1447 war sie im Guß fertig). Schon aus Sparsamkeitsgründen konnte die Opera nicht daran denken, diese Arbeit zu überbieten; auch handelte es sich hier ja um eine Innentür, die auf das belebende Licht der Sonne zu verzichten hatte. Dagegen war man mit Recht auf den feinen Dreiklang stolz, den die Bronze dieser Tür mit dem blauen Spiegel der Glasur (Lünette) und dem stumpfen Milchweiß des Marmors (Cantoria) bilden sollte.

Natürlich ist eine so schwere Bronzetür zu wenig praktikabel, um dem augenblicklichen Öffnen und Schließen beim täglichen Gebrauch nachkommen zu können. Sie sollte in der Regel offen stehen und nur nachts die Sakristei schließen. Daß sie übrigens auch sonst wohl wichtig werden konnte, bewies der Tag der Pazziverschwörung, an dem sich Lorenzo magnifico hinter diese Sakristeitür rettete — (wobei er zu der Tür die [anachronistischen] Worte gesprochen haben soll: se mi salvi, ti farò di bronzo). Offenstehend aber hatte die Tür nur eine Schauseite, während die andere Seite sich an die Türleibung der Mauer legte. Die Beschränkung auf nur eine Hauptfigur mit zwei Nebenfiguren in jedem Relief war notwendig an dieser dunkeln Stelle. In ähnlicher Weise hat später Donatello die Reliefs der Türen in San Lorenzo komponiert (Abb. 48). Ghiberti genoß bei den Türen an der Straße besondere Vorrechte.

Abb. 54. Bernardo Rossellino: Grabmal Bruni. Florenz, Sa. Croce. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 54.)

Die Silbertauschierung des Rahmenwerks (und die geplante der Tabernakel, die dann weggefallen sind) ist keine Erfindung Michelozzos gewesen, sondern geht auf die Technik der frühmittelalterlichen Bronzetüren in Ravello, Amalfi, Salerno usw. zurück, die in den Ergastula von Konstantinopel gearbeitet worden

*) Der Titel porta del paradiso ist nicht auf Michelangelos Bonmot zurückzuführen, sondern bezieht sich auf den alten Vorhof (paradiso), der Sa. Reparata mit dem Baptisterium verband.

sind. Auch hier beruht der koloristische Effekt auf dem Gegensatz des dunkeln Bronzegrundes zu den Silberfäden der Niello-Zeichnung. Die zwölf einzelnen Reliefs (Abb. 49 bis 51) zeigen je drei Figuren auf flachem Grund. Es fehlt jede Architektur, jede Kulisse. Die sitzenden Mittelfiguren sind übergroß neben den schlanken, stehenden Engeln zur Seite. Alles ist im hohen Relief, wie es Luca auch sonst liebt, gearbeitet. Aber das Einzelne ist weniger detailliert, namentlich im Vergleich mit den Lünetten über den Türen. Die der ersten Betrachtung etwas kühl erscheinenden Figuren beleben sich zu-

Abb. 55. Michelozzo und Luca della Robbia: Tabernakel im linken Sacellum der Impruneta bei Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 62.)

sehends; wir sehen mit wachsender Teilnahme in die gefurchten Physiognomien der in schwerem Leben bewährten Heiligen. Der Ansicht von unten entsprechend ist der Oberkörper stärker entwickelt. Fast regelmäßig kehren die tiefen Mantelfalten zwischen den Knieen wieder; selbst bei der einzigen Frau, Maria, fehlt diese Anordnung nicht.

In dieser Maria haben wir nun die erste Madonna Lucas vor uns, die uns bisher begegnet ist. Rechnen wir die Maria in der Pietà des Peretolatabernakels und der Assuntalünette ab, so haben wir bisher keine einzige Frau bei Luca angetroffen. Addiert man die Figuren der bisher besprochenen Arbeiten, so kommen etwa inklusive denen der Bronzetür 140 heraus — und nur drei davon sind Frauen, nur einmal erscheint die jugendliche, zweimal die gealterte Maria! Wo bleiben die Gestalten junger

Abb. 56. Luca della Robbia: Rechtes Sacellum in der Impruneta mit dem an seinen alten Platz zurückversetzten Kreuzigungsrelief.

Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 62.)

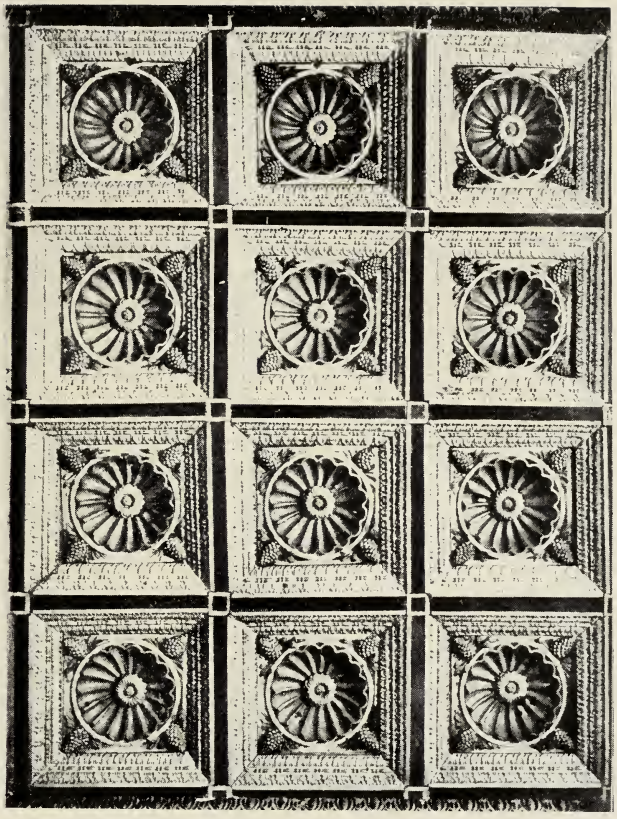


Abb. 57. Luca della Robbia: Decke des linken Sacellums in der Impruneta bei Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 62.)

weiblicher Geschöpfe, Erscheinungen wie Donatellos kappadokische Königstochter, wie die Vergine seiner Verkündigung und die Speranza des Sieneser Taufbrunnens? Müssen wir nicht wieder an die Brüderschaft denken, der Luca bis 1449 angehört hat, die ihn darin bestärkt haben mag, daß das Weib in ecclesia taceat? Es sind Erwägungen, die für die Datierung der vielen Madonnenreliefs wichtig werden.

Fehlt die Frau bisher in Lucas Kunst, so tritt neben dem männlich-jugendlichen und dem alten Typus vielfach der Engel bedeutsam hervor. Während Donatello am liebsten die Drolerie der Puttenknaben abbildet, deren Spiel um das Domgerüst herum er täglich vor Augen hatte, zieht Luca den Typus der halb erwachsenen, oft mädchenhaften Bildungen vor, deren ausdrucksvoll grazile Gestalt er mit dem ruhigen Fluß langer, leichter Gewänder verhüllt. Das Nackte ist bei ihm äußerst selten — nur in der Domkanzel begegnete es uns; auch Gestalten wie der Täufer oder gar Hieronymus sind bei ihm fast ganz bekleidet.

Noch eins: die kunstgewerbliche Ausbeute dieser Türen ist äußerst gering. Man denke an Donatellos Lesepult auf der Verkündigung in Sa. Croce oder an das Leggio seiner Evangelisten an der Sakristeidecke in San Lorenzo und vergleiche damit die Bänkchen dieser Heiligen. Bisweilen sind sie ganz unter den Mantelfalten versteckt; meist aber erscheint ihre schlichte Struktur an den Ecken. Es sind Steinbänke ohne Lehne und Zierat — selbst das Kissen scheint zu fehlen. Sonst kommen einige kirchliche Handgeräte vor, der Reichsapfel des Papstes, das (abgebrochene) Lilienkreuz des

Täufers, Mitra und Tiara, Bücher und das unvermeidliche Tintenfaß — alles das ist sehr zurückhaltend behandelt, ohne Freude am Objekt. Dagegen sind die 24 Bronzeköpfe (je vier um jedes Relief), die natürlich denen Ghibertis nachgebildet wurden, von großem Charakter; es wechseln junge und alte, bärtige und andere, behelmte und barhäuptige, solche im Turban und andere mit offenem Haar reizvoll ab. Vergeblich sucht man aber Porträts zu identifizieren; oder sollte der Kopf unten rechts am Lukasrelief Luca selber darstellen? Wenn irgendwo, so hätten ihn wir hier zu suchen!

10. Das Grabmal Federighi.

Wir sind bei der Besprechung der Bronzetür schon in die sechziger Jahre des Meisters vorgedrungen und kehren nun in das Ende der vierziger Jahre zurück. Der Gehilfe Lucas an der Bronzetür, Maso di Bartolommeo, der 1449—54 das Portal in San Domenico in Urbino arbeitete, erbat für die Lünette dieser Tür Lucas Hilfe. Fra Carnevale soll den Auftrag vermittelt haben. Die Kirche liegt bekanntlich heute mit ihrer Fassade dem berühmten Palast des Herzogs Federigo gegenüber; dieser ist aber erst um 1460 gebaut worden und vermutlich war damals, 1449, ein breiter Platz vor der Kirche. In der Lünette (Abb. 52) hat Luca die Madonna mit vier Heiligen (Domenico, Thomas Aq., Beato Alberto und Petrus martyr) als Halbfiguren, weiß auf blauem Grund dargestellt. Es ist eine streng hieratische Komposition. Die Madonna erinnert an den Typus Michelozzos; höchst ausdrucksvoll sind die Gesichter und Hände der Heiligen. Das große auf der Brüstung stehende Kind hält mühsam das mächtige Spruchband mit etwas schwankenden Buchstaben. Es fehlt hier noch der später regelmäßige Fruchtkranz als Umrahmung. Sicher ist die Lünette in Florenz gebrannt und dann in drei Teilen auf großen Ochsenkarren oder zu Schiff nach der adriatischen Küste gebracht worden. Dem Breitformat der Lünette entsprechend sind nur Halbfiguren gegeben; das Einzelne ist massiv und zusammengeschoben und auf die starken Akzente der offenen Sonnenbeleuchtung berechnet. Die Heiligen stehen in auffallendem Gegensatz zur Madonna; sie sind weit individueller gebildet als jene. Man kann diese Beobachtung im Quattrocento oft machen, daß gerade die Madonna selbst typisch bleibt, wenn alles um sie her schon von einem persönlicheren Lebenswillen geformt scheint. Das Kind ist hier desto lebendiger. Keck spielen und sprechen die Hände aller Personen. Luca liebt die Hände; er benutzt sie oft zu besonderem Ausdruck. — Die Lünette und das Portal dieser Kirche waren die ersten bedeutenderen Kunstwerke in dem damals noch sehr bescheidenen Bergstädtchen. Man stelle sich die Augen der Urbinater Bürger vor, als die Lünette ankam und als sie zum erstenmal von der Front der Kirche herabgrüßte! Auch der Herzog — damals im ersten Glanz des Herrschens, jung verheiratet und der Geburt des Stammhalters entgegensehend — mag vor der himmlischen Frau oft still gestanden haben. Diese Lünette ist das erste blau-weiße Relief gewesen, das im umbrischen Land geleuchtet hat — wie viele andere hat es nach sich gezogen!

Auch in den fünfziger Jahren hat Luca sich noch nicht ausschließlich der Glasur hingegeben. Wir sehen ihn in der Bronze und auch noch einmal im Marmor arbeiten. Es handelt sich um das Grab der Fäsulaner Bischofs Benozzo Federighi, der 1450 gestorben war und 1455 sein Grab in S. Pancrazio erhielt (Abb. 53). (1785 wurde es nach S. Francesco di Paola übertragen und um 1890 nach Sa. Trinità gebracht.) 1456 war das Grab vollendet, aber erst 1459, nachdem Differenzen des Neffen des Verstorbenen mit Luca durch den damals in Buggiano tätigen Andrea Cavalcanti geschlichtet waren, wurde es aufgemauert. Luca hat nur ein Jahr daran gearbeitet.

Man vergegenwärtige sich den damaligen Stand der florentiner Grabmalplastik. Sie hatte soeben in Bernardo Rossellinos Brunigrab (Abb. 54), früher schon durch das Katafalkgrab, das Brunelleschi und sein Stiefsohn dem Vater Cosimo Medicis gesetzt hatten und in dem kleinen Wandnischengrab, eine Reihe neuer Lösungen dieses Problems gegeben, die sich gegenseitig den Vorrang streitig machten. Luca war nicht Architekt

Abb. 58. Luca della Robbia: Fries am Sacellum der Impruneta bei Florenz.
(Zu Seite 62.)

Abb. 59. Luca della Robbia: Wappen Serristori, Florenz, Palazzo Serristori.
(Zu Seite 67.)

wie Bernardo Rossellino; und sein Bischofsgrab für die kleine Kirche S. Pancrazio (bei Pal. Rucellai) hatte nicht mit so großen und farbigen Wandflächen wie die Staatsgräber in Sa. Croce zu rechnen. Lucas Grab wird wahrscheinlich in einer Seitenwand eingelassen gewesen sein. Dementsprechend ist der Tote in Tischhöhe gelagert.

Vor allem emanzipierte sich Luca vom Halbkreis; dieser war sowohl beim Brunigrab wie bei den Nischengräbern in der Art desjenigen von Onofrio Strozzi die Regel gewesen und blieb es auch ferner. Luca schneidet die Wand quadratisch aus und umzieht die Nische mit einem breiten, flachen, gemalten Majolikakranz. Er legt den Toten auf den Sarkophag und das fußlose, niedrige Tragbrett, so daß die Figur in der Mitte der Öffnung zu liegen kommt. Auf der Vorderseite des Sarkophages halten zwei schwe-

Abb. 60. Nach Luca della Robbia: Impruneta-Madonna.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. (Zu Seite 64 u. 81.)

bende Genien von höchster Schönheit die umkränzte Inschrift; über den Sarkophag ragen die Halbfiguren des Cristo morto, Marias und Johannes heraus.

Dieser Aufbau ist so einfach, daß ein Vergleich mit so komplizierten Rechnungen, wie sie die großen Gräber in Sa. Croce durchführen, uns gar nicht in den Sinn kommt. Die Hauptsache, die Gestalt des Toten, namentlich das lebendige Gesicht, ist von vollendeter Schönheit. Die herrlichen schwebenden Genien, welche mit großem und doch so ruhigem Schwung den schweren Kranz und die monumentale Inschrift halten, sind Bernardos Engel am Brunigrab nachgebildet. Schwächer sind die kleinen Halbfiguren der Nische. Ganz eigenartig, wenn auch nicht eigentlich organisch, wirkt der gemalte Kranz. Ein schmales Doppelband grenzt in den Ecken einen Kreis und je sechs ovale Felder auf jeder Seite ab; diese letztere bergen den vollen Reichtum der florentiner Gärten — Lilien, Zentifolien, Pinien, Primeln, Ähren —. Es ist wie ein Abschiedsgruß der Blumenstadt Fiesole an den toten Herrn ihrer alten Basilika. Wie Ghiberti

Abb. 61. Luca della Robbia: Prudentia.
Relief an der Decke der portugiesischen Kapelle in S. Miniato bei Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 64.)

die Festkränze, die er am Einweihungstag um seine Bronzetüren gehängt fand, in Bronze perpetuierte, so hier der gemalte und gebrannte Blumenschmuck. Dieser gemalte Kranz ist der Vater der zahllosen plastischen Girlanden der Robbiawerkstatt.

11. Impruneta.

Durch länger als ein halbes Säkulum haben wir Lucas Leben verfolgt. Jugend- und Lernzeit blieben im Dunkeln. Aber dann trat er als vollendeter Marmorkünstler vor uns, im Besitz einer ausgezeichneten Steintechnik und eines eminent feinen, selbständigen, künstlerischen Gewissens. Er eroberte sich seinen Platz im Wettbewerb mit den Größten, wurde von der Domopera zwanzig Jahre hindurch dauernd beschäftigt und stand um das Jahr 1450 als gefeierter Plastiker in der vordersten Linie der florentiner Künstler jener Zeit. Diese Stellung verdankte er seiner Marmorkunst; nur hie und da meldeten sich Anzeichen, daß er außerdem auch über ein Glasurgeheimnis verfüge, das ihn zu ganz neuen und eigenartigen Arbeiten führen sollte Diese treten nun mehr und mehr in den Vordergrund; aber doch nicht tyrannisch, so daß sie alles andere unterdrückten. Die Bronzetür ist erst in den sechziger Jahren des Jahrhunderts fertig geworden. Eins muß uns wundern: von einer Beziehung zu den Medici ist bisher nicht die Rede gewesen; Luca hat Donatellos Erbe im Herzen dieser Machtherren nicht angetreten, als jener sich für zehn Jahre den florentiner Aufträgen entzog. Wie nahe hätte es gelegen, die Reliefs des Palazzo Riccardi, dessen Rohbau um 1450 fertig gewesen zu sein scheint, statt in Marmor in Glasur herzustellen; es ist nicht geschehen. Auch später begehren die Medici niemals seine Kunst.

Zwei Katastererklärungen von 1451 und 1457 geben über Lucas persönliche Lage in dieser Zeit erwünschtesten Aufschluß. Seit 1446 hat er das Elternhaus in der Via

S. Egidio verlassen und ein anderes um 220 Goldgulden in der Via Guelfa (bei S. Barnaba) gekauft. Hier wohnte Luca mit seinen Neffen Andrea (geb. 1435), Simone (geb. 1437) und Paolo (geb. 1440); vielleicht haben auch die Nichten Francesca (geb. 1443) und Margherita (geb. 1444) hier mit Aufnahme gefunden. Wenigstens ist ihr Vater Marco, Lucas älterer Bruder (geb. 1385), damals schon gestorben. Ebenfalls sind Lucas Eltern, die 1427 noch beide lebten, heimgegangen und auch der älteste Bruder Ser Giovanni, der schon 1429 gestorben war. Dessen Gattin und das einzige Töchterchen Polissena sind 1457 ebenfalls nicht mehr am Leben; wenigstens werden sie nicht mehr erwähnt. Luca besitzt außer diesem Haus noch eine chasa da lavoratore nel popolo di Sa. Maria a Tortagliese di Valdarno mit einem verfallenen Stall, dazu ein Terrain von neunzehn kleineren Grundstücken. Er hatte 1447 einen Gulden 13 Soldi 10 Denari Steuer zu zahlen gehabt; die Abgabe wird aber „per gli sgravi“ (Geburten in der Familie) 1451 auf nur einen Gulden reduziert. 1457 zahlt er wieder 7 Soldi 9 Denari mehr. Er zahlt ferner jährlich 10 Lire 2 Soldi Haushypothek an die Dombehörde ab. Im Monte di pietà von San Giovanni ist er mit 1203 Fior. 6 Soldi 9 Denari eingetragen; dies sind seine definitiven Ersparnisse.

Es war nicht nur Gutmütigkeit, wenn Luca mit den fünf Neffen und Nichten zusammen wohnte; sie waren als Erben ihres Vaters Marco mit Luca zusammen Hauseigentümer. Etwas laut mag es manchmal hier zugegangen sein — die jüngste Tochter Marcos war 1451 erst sieben Jahre alt! Es lag nahe genug, daß der älteste Neffe Andrea dem Onkel half; seit 1450—55 müssen wir ihn mit an der Arbeit denken. 1465 kam durch Andreas Heirat mit der zwölf Jahre jüngeren Giovanna di Pier di Ser Lorenzo di Paolo neues Leben ins Haus. Andrea schritt nach altitalienischer Sitte wohl erst zu dieser Heirat, nachdem die Schwestern versorgt waren. Francesca wird bereits 1470 in Lucas Testament als Witwe mit einem Kind erwähnt und mit 100 Gulden bedacht. Margherita kommt in diesem Testament nicht vor. Paolo, der älteste Neffe,

Abb. 62. Luca della Robbia: Fortitudo.
Relief von der Decke der portugiesischen Kapelle in S. Miniato bei Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 64.)

Abb. 63. Nach Luca della Robbia: Decke in S. Giobbe, Venedig.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 64.)

ist vor 1470 gestorben. Andrea ist der einzige Neffe, der Lucas Glasurgeheimnis, artem satis lucrativam erbt; Simone, der nichts gelernt hat, erbt alles Vermögen.

In diesen Verhältnissen und dieser Umgebung hat Luca von 1446 bis 1482, also 38 Jahre lang, gelebt. Seinen Austritt aus der Bruderschaft im Jahre 1449 erkläre ich mir durch den Tod des Bruders Marco, der zwischen 1446 und 1451 gestorben sein muß; er fühlte wohl die Verpflichtung, den Kindern seines Bruders den Vater zu ersetzen und ihnen alles Geld zu vererben.

Wie bei der Kapelle Pazzi, so sind auch die nächstfolgenden Arbeiten Lucas Dekorationsarbeiten im Zusammenhang mit der Architektur. Es handelt sich zunächst um die erst kürzlich wieder bekannt gewordenen Arbeiten in der Impruneta.

Dieser „Pinienhain" (in pioneta) im Val d'Arno hinter der Certosa, hochgelegen und selbst in heißer Zeit nicht ohne Kühle, so daß er schon früh wie Vallombrosa als Sommerquartier beliebt war, besaß seit alter Zeit ein wunderkräftiges Heiligenbild, das viele Wunder getan und selber viele Fährlichkeiten siegreich überstanden hatte. Namentlich wußte es einen unsichtbaren und unheimlichen Feind, die Pest, zu stellen; oft holte man es aus dem Tabernakel seiner kleinen Dorfkirche, brachte es in etwa vierstündiger Prozession nach Florenz auf den Platz vor S. Felice, wo es neben dem nicht weniger berühmten Verkündigungsbilde der Servi Segen und Heilung spendete. Liest man in

Casottis Geschichte der Impruneta von den Reisen dieses Gnadenbildes, so staunt man, wie oft man in Florenz nach dieser ultima ratio verlangte. Daheim war das Bild natürlich das Ziel alljährlich sich wiederholender Pilgerzüge; an die geistlichen Übungen schloß sich logischerweise dann die Wonne der Fiera — der Ort ist schon früh durch seine Messe berühmt.

In der Kirche dieser Madonna stand auf dem Hochaltar seit 1374 die große Ancona, welche Pietro Nelli, ein Schüler von Giovanni da Milano, mit mehr Fleiß und Sauberkeit als künstlerischer Kraft gemalt hatte. Dieser große, in allen seinen Aufsätzen, Predellen und Pfeilern gut erhaltene Altar ist ein gutes Beispiel für die dekorative Fülle der endenden Gotik, die mit erstaunlichem Takt den Reichtum vieler kleiner Tafeln zu großer Wirkung zu bringen wußte. Derselbe Maler hatte auch um das alte schlichte Tabernakel, welches das Wunderbild barg, Fresken gemalt, von denen sich noch Spuren erhalten haben. Dies Tabernakel muß nun den Impruneta nicht

Abb. 64. Luca della Robbia: Wappen König René von Anjou.
London, South Kensington-Museum. (Zu Seite 67.)

mehr genügt haben, seit das Gnadenbild der Annunziata in Florenz durch Michelozzo und Pagno Portigiani in den Jahren 1448—52, dank Piero Medicis Liberalität, in ein herrliches Marmortempietto eingeschlossen worden war. Dies Tabernacolo, das erste dieser Art, scheint den Wunsch geweckt zu haben, etwas ähnliches oder womöglich noch Herrlicheres für die Impruneta zu erwirken, wo man nicht nur über dies eine Gnadenbild, sondern auch noch über eine zweite Kostbarkeit verfügte. Dank der Gunst Pippo Spanos, des bekannten Hospodars von Temesvar, besaß man nämlich seit einiger Zeit auch noch einen Splitter des heiligen Kreuzes. So kam der Plan eines doppelten Tabernakels zustande, eins für das Bild, eins für die Reliquie. Das Glück wollte es, daß die Pfarrei der Impruneta damals über einen sehr energischen und klugen Bischof verfügte, welcher einer altflorentiner Familie entstammte, deren Stammhaus noch heute nahe der Porta di Prato steht: Antonio degli Agli. Dieser war im Bunde mit den Buondelmonti, den Patronen der Kirche, Mannes genug, um solche Wünsche zu verwirklichen.

Das Gnadenbild der Impruneta erschien in Florenz 1438 (als Antonio degli Agli gewählt wurde), 1440 (nach der Schlacht bei Anghiari, die am 29. Juni gewonnen

war), 1444 und 1446 gegen Regenplagen, 1447 zur Feier Papst Nikolaus' V. Damals wird von dem florentiner Gonfaloniere Puccio di Antonio Pucci genau die Form festgestellt, wie das auf der Piazza S. Felice aufgestellte Gnadenbild zu verehren sei, wer mit Fackeln Wache zu stehen und bis wohin man es zurückzubegleiten habe. 1449 wird die Immagine wieder gerufen gegen Pestgefahr, 1450 gegen Regen, 1451 zur Segnung der Lega (Ligue), die Cosimo Medici mit den Genuesen und den Mailändern gegen Alfons von Neapel geschlossen hatte. So geht es fort — 1454, 1455, 1456, 1457, 1465. Man sieht, Antonio degli Agli versteht es, sich in Florenz unentbehrlich zu machen; er erscheint mit seinem Gnadenbild (und seinem Opferstock) fast alljährlich. Das letzte Jahr war für die Impruneta besonders wichtig, da damals durch eine Bulle Pauls II. „A summo patre familias" das Kapitel der Impruneta gegründet wurde. Leider verlor damals die Kirche ihren Bischof, der als Erzbischof nach Ragusa berufen wurde. Das Jahr 1465 ist der äußerste Termin für die Vollendung der neuen Tabernakel. Der Anschluß dieser beiden Tempietti an das Tabernakel der Annunziata ist ein so enger, daß das Jahr 1452, als Michelozzo dieses vollendete, der terminus a quo für die Arbeiten der Impruneta ist. Da nun aber Michelozzo schon 1456 nach Mailand weggeht, so muß sein Tabernakel in der Impruneta in die Jahre 1453—55 fallen.

Ein Vergleich der beiden von demselben Architekten errichteten Tabernakel ergibt mannigfache Übereinstimmung; er kann hier nicht im einzelnen durchgeführt werden. Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß in Florenz Pagno Portigiani den Fries mit Marmorarbeit verziert hat, während in der Impruneta Luca an der gleichen Stelle

Abb. 65. Luca della Robbia: Wappen der Mercanzia. Florenz, Or San Michele. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 68.)

Abb. 66. Luca della Robbia: Christus und Thomas. Tonskizze.
Berlin, Sammlung von Beckerath. (Zu Seite 69.)

mit der farbigen Glasur auftritt. Der Wechsel der Künstler erklärt sich sehr einfach dadurch, daß Pagno 1553 nach Bologna übersiedelte. Also galt es bei der zweiten Arbeit diesen Marmorarius zu ersetzen; und für Michelozzo lag nichts näher als den ihm in der Arbeit an der Bronzetür verbundenen Luca um seine Unterstützung zu bitten. Wie in der Pazzikapelle Lucas blaue Wandaugen an die Stelle der stumpfen Tonreliefs Donatellos in der Lorenzosakristei traten, so hat Luca hier statt der weißen Marmorfriese Pagnos den bunten Zauber einer vielfarbigen Glasur erprobt, und zwar mit fabelhaftem Glück.

Es handelt sich hier meiner Meinung um reine Originalarbeiten Lucas. Der Neffe Andrea ist noch nicht zwanzig Jahre alt; von einer selbständigen Mitarbeit Andreas, die Maud Cruttwell hier konstatieren will, kann nicht die Rede sein. Allan Marquand, dem wir die Wiederentdeckung dieser versteckten Schätze verdanken, behält recht, wenn er sie als durchaus eigenhändige Arbeiten Lucas bezeichnet. Sie sind von

ganz besonderer Wichtigkeit, da sie noch genau so stehen und glänzen, wie ihr Schöpfer es einst gewollt und angeordnet hat. Nur ein Relief hat seinen Platz gewechselt.

Die beiden Tabernakel stehen links und rechts vom Chor; links das des heiligen Bildes (Abb. 55), rechts das des Kreuzsplitters (Abb. 56). Michelozzo hat den Tabernakelrahmen für das Gnadenbild ähnlich der Nische Donatellos für S. Luigi an Or San Michele behandelt und auf der Predella das Wunder der Wiederauffindung des verlorenen Heiligenbildes durch pflügende Ochsen dargestellt. Zur Seite stehen auf den Ecken der langen Predella die beiden weißglasierten Apostel Paulus (links) und Lukas auf blauglasiertem Grund. Die Decke des Sacellum (Abb. 57) ist kassettiert; die profilierten Kassettenfelder tragen jenen gerippten (blauen) Teller mit dem (gelben) Rosenknauf, den wir von der Vorhalle der Pazzikapelle her kennen und — dem Pinienhain Imprunetas Rechnung tragend — dicke (violette) Pinienzapfen in den Ecken. Das auf

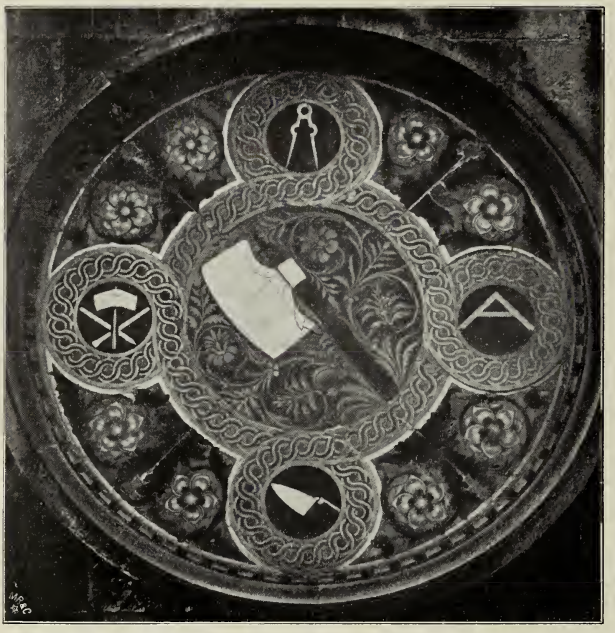


Abb. 67. Luca della Robbia: Wappen der Architekten. Florenz, Or San Michele.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 70.)

Bronzekapitellen ruhende, sehr reiche Gebälk trägt im Fries einen herrlichen, schwerrauschenden Fruchtkranz (Abb. 58); in der prangenden Mitte beider Schauseiten leuchtet ein feines kleines Madonnenrelief.

Bei dem andern Sacellum (Abb. 56) hat Luca das ganze Tabernakel gearbeitet, nur in den Maßen dem Michelozzos entsprechend, dem Charakter nach aber mehr Lucas Tabernakel in Peretola verwandt. Hier wandte er in den Pilastern jene sonst nur in Peretola geübte Technik noch einmal an, daß er Glasuremail als Fond für das Marmorornament gibt; auf dem oberen Fries des Tabernakels sind wie beim Peretolasockel rosoni gemalt, ebenso trägt der Sockel einen schweren, plastischen Pinienkranz. In der Mitte des Tabernakels, welche heute durch eine Bronzetür des siebzehnten Jahrhunderts eingenommen wird, saß ursprünglich das jetzt seitlich eingemauerte Kreuzigungsrelief. In der Predella ist ein kleines Gitter ausgespart, durch das die Kreuzreliquie sichtbar blieb. Ein wunderbar poetischer Engelchor, der zu Lucas herrlichsten Erfindungen gehört, schwebt um die heilige Stelle. Auf den Ecken der Predella stehen wiederum zwei Heilige in ganzer Figur,

Abb. 68. Luca della Robbia: Wappen der medici e speciali an Or San Michele, Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 71.)

Abb. 69. Das Portal der Badia von Florenz mit der Lünette von Benedetto Buglioni. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 73.)

der Täufer und S. Zanobius. Beide Sacella sind unten durch Marmorbrüstungen mit bronzenem Strickwerk geschlossen — auch hier dem Muster der Annunziata folgend; die Türen sind zwar erst 1616 gearbeitet, aber in genauem Anschluß an das Strickwerk des Quattrocento.

Die persönlichste Leistung unter all diesen Stücken ist das Kreuzigungsrelief, das einst das Gegenstück zur Immagine der linken Seite gebildet hat. Es ist das erstemal, daß wir eine Passionsszene bei Luca antreffen. Seine Natur scheint der eines Jan van Eyck ähnlich gewesen zu sein, der dem Dramatischen und der Katastrophe gern auswich. Aber die wenigen Male, wo der Südländer und der Nordländer sich zu solchen Kompositionen entschlossen, haben sie in besonderer Erregung gearbeitet. Was ist es, das dies Kreuzigungsrelief Lucas so unvergeßlich macht und so deutlich der

Abb. 70. Luca della Robbia: Lünette von S. Pierino. Florenz, Bargello.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 73.)

Erinnerung gegenwärtig bleibt, wenn viele Crocifissi des Quattrocento längst vergessen sind? Schon Brunelleschi hatte bekannt: Cristo è una persona delicatissima und dementsprechend einen Edelmann ans Kreuz gehängt, der auch in der Stunde tiefster Erniedrigung ein Höherer bleibt. Hier bei Luca aber ist Christus ein Heros, dessen Schändung empört! Ebenso individuell sind die Gestalten unter dem Kreuz, wo Maria den stummen, Johannes den lauten Schmerz bekundet; zwischen ihnen der Sarkasmus des Totenschädels. Die fassungslos in den Lüften kreisenden Engel bilden zu den ruhig schwebenden der Predella einen ergreifenden Gegensatz. Alle Figuren sind weiß auf blauem Grund; nur das Holz ist hellgrau und die Erde braun. Diese ruhigen Töne haben einst, als das Relief noch an der ersten Stelle saß, neben der lebhaften Polyphonie des Rahmens besonders eindrucksvoll gewirkt. Von den großen Figuren zur Seite ähnelt der Täufer demjenigen der Bronzetür und Zanobius ähnelt dem Augustin ebendort. Paulus erinnert ein wenig an den Johannes Evangelist in der unteren Apostelreihe der Pazzikapelle. Die Gewandbehandlung dieser stehenden Figuren

ist wie auch bei Maria und Johannes sehr großzügig, flach, einfach, die der Engel der Predella dagegen tiefer, rauschend und gebauscht.

Man wird sich die ganze Schönheit dieser Sacella erst dann vergegenwärtigen, wenn man sie erblickt im Schein vieler brennenden Kerzen, umblüht von den Blumen jener schattigen Hügel, umflüstert von den Gebeten der schlichten Bauern jener Berge. Aus armseligen Hütten kommen diese Leute; wie muß ihrer Seele die schimmernde Schönheit dieses Glanzes wohltun! Das einmal jährlich enthüllte Segensbild der Vergine ist für diese Leute das verklärte Erlebnis des Jahres. Welche Stunde, wenn es enthüllt, in geheimnisvollen, halbverloschenen Formen erscheinend, die sehnsüchtigen Herzen grüßt! Und dies Gnadenbild ist nun umzogen vom Schnee des Marmors, umblüht vom Zauber farbiger Blumen, überragt von hohen Säulen und goldenen Kapitellen; die Decke spiegelt in vielen Lichtern den Kerzenglanz und der Fries verkündet den Hymnus der immergrünenden Natur an die „Madonna im Pinienhain"!

Diese beiden kleinen Madonnenreliefs (Abb. 58 und 60) sind für den Historiker besonders wichtig; denn sie bezeugen, wie Luca um 1455 dies Thema behandelt hat und geben dadurch der so schwankenden Folge seiner Madonnen einen festen Anhalt.

12. Wappen. Thomasgruppe.

Auf die Arbeiten der Impruneta folgt zunächst die Decke der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato. Die Kapelle wurde 1462 von Antonio Rossellino gebaut; er forderte Baldovinetti, Ant. Pollaiuolo und Luca della Robbia auf, den Raum schmücken zu helfen, während er selbst das Grab sich vorbehielt. Man könnte wohl fragen, wie es kam, daß Luca, der fast dreißig Jahre älter als A. Rossellino war, nicht den Auftrag für das Grab bekam? Es erklärt sich daraus, daß er nicht Architekt war, also nicht der Bauleiter des Ganzen sein konnte. Außerdem aber war er damals noch an der Bronzetür beschäftigt. Der Marmor tritt bei ihm jetzt definitiv zurück und der Ton ganz in den Vordergrund. Man möchte vermuten, daß durch die Arbeiten in der Impruneta dieser Entschluß, sich nun ganz der farbigen Glasur zu widmen, gereift sei.

Über das ergreifende persönliche Geschick des in dieser Kapelle bestattenen Kardinals kann hier nicht ausführlich geredet werden. Zwanzigjährig erlag der portugiesische Prinz fern der Heimat einem Lungenleiden; der frühe Tod und das makellose Leben, das er geführt hatte, hoben seine junge, schöne Gestalt in lichte Verklärung. Die Künstler wetteiferten darin, hier etwas Außerordentliches zu schaffen. Luca bekam die Decke zugewiesen. Er musterte ihren Grund in schwarz-grün-gelben Würfeln und zeichnete fünf große tangierende Kreise ein; der mittlere enthält die Taube, die vier der Ecken die Kardinaltugenden (Prudenza mit Schlange und Spiegel [Abb. 61], Giustizia mit Schwert und Kugel, Fortezza mit Schild und Schläger [Abb. 62], Temperantia mit Krug und Schale). Diese weißen, reichlich mit Gold gemusterten Kniefiguren auf blauem Grund werden von einem dreifachen architektonischen Profil und einem geschuppten flachen Blattkranz umrahmt. Es ist ein schöner Gedanke, daß die Tugenden über dem Grabe dessen wachen, der ihnen im Leben treu war. Ähnlich hatte Donatello sie beim Grabmal Papst Johanns XXIII. verwandt, obwohl Baldassare Coscia sie keineswegs verdiente. Hier sind es Karyatiden, bei Luca schwebende Boten des Himmels und Kinder der blauen Zelte. Die Decke wurde später (nach 1471) noch einmal ähnlich wiederholt in S. Giobbe in Venedig (zweite Kapelle links), mit den Evangelisten und Gott Vater in der Mitte (Abb. 63); hier ist ein plastischer, schwerer Fruchtkranz zwischen die inneren und äußeren Profile gelegt. Diese Reliefs in Venedig sind viel zu schwach, um sie Luca selbst zuzumuten. Auch die Reliefs des Musée Cluny in Paris können nur eine Nachahmung der Decke in S. Miniato genannt werden. Sehr wichtig ist die Art der Einrahmung bei diesen Arbeiten. Luca umzieht das Mittelfeld mit einem doppelten Architekturband,

Abb. 71. Luca della Robbia: Lünette der Via d'Agnolo. Florenz, Bargello.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 73 u. 76.)

Abb. 72. Luca della Robbia: Madonna im Rosenhag. Florenz, Bargello.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 76.)

zwischen dem der Blatt- oder Fruchtkranz liegt; und zwar wird das innere Profil reicher, das äußere schlichter gestaltet.

Die dekorative Schönheit der Glasur hatte sich in den Arbeiten der Pazzikapelle, der Impruneta und in San Miniato so glänzend betätigt, daß sie nun auch von den vornehmen Familien in Florenz begehrt wurde. Bisher hatten nur Andrea Pazzi und Antonio degli Agli sie für ihre kirchlichen Stiftungen begehrt; in der Kuppel der Vor-

Abb. 73. Luca della Robbia: Madonna Frescobaldi.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. (Zu Seite 76.)

halle der Pazzikapelle war auch das Wappen der Familie angebracht worden (s. Abb. 46). Jetzt treten mehrere Familien mit Wappenaufträgen an Luca heran. Wir wissen, wie hoch damals diese Wappen gewertet wurden; das Martelliwappen Donatellos und das der Gianfigliazzi von Desiderio können ohne weiteres der hohen Kunst zugezählt werden. Aber die Steinwappen verschwanden leicht an der schweren Rustica der Fassade; wie bescheiden wirken die Wappen der Ruccellai an ihrem Palast. In die Zeit, als Luca an der Pazzikapelle arbeitete, mag auch das Doppelwappen der Pazzi-Serristori fallen,

Abb. 74. Luca della Robbia: Madonna im Lilienhag. Wien, Sammlung Liechtenstein.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 76 u. 79.)

das heute im Palazzo Serristori aufbewahrt wird (Abb. 59). Hier ist ähnlich wie in der Vorhalle der Pazzikapelle und an den Decken der Impruneta-tabernakel eine gerippte Muschel als Zentrum gegeben, auf der das Wappenschild aufliegt (das der Pazzi mit den Delphinen und Kreuzen ist absichtlich [1478?] verstümmelt). Ein doppelter Profilrahmen liegt wiederum wie in der Kapelle von San Miniato um den Fruchtkranz, der hier zum erstenmal in jener plastischen, pompösen, rauschenden Fülle erscheint, die dann zur Gewohnheit wird. Wie auf vielen Bildern des florentiner Quattrocento die ganze Fülle jener Gärten verschwendet und ausgeschüttet wird, deren Pflege der Stolz der Stadt war, wie alles Himmlische und Bedeutende vom Reichtum der Blüten

Abb. 75. Luca della Robbia: Madonna Alessandri. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
(Zu Seite 76 u. 79.)

und Früchte verklärt wird, so hat Luca mit seinen farbigen Blütenkränzen nicht nur die Maler nachgeahmt, sondern die höchste Note dieser Blumenfeste erreicht. Zitronen, Trauben, Pinien, Äpfel liegen auf breiten Blättern, die ihre herrlichen Formen der Sonne zuwenden, überquellend über den festen Rahmen und funkelnd an der hohen, stumpfen Wand. Streng sind Formen gewahrt und durchgeführt; auf kleinstem Raum strotzt die reichste Kraft in gebundener Fülle!

Ein drittes Wappen hat Luca für Andrea Pazzi gemalt, zur Erinnerung an den Tag, als König René von Anjou ihn 1442 auf der nahe bei Florenz gelegenen Villa della Loggia besucht hatte (Abb. 64). Der König berührte damals auf dem Wege von Genua nach Neapel Florenz, wenige Wochen vor seiner Abdankung. Man weiß, mit welchem Gefolge die Fürsten damals reisten; der Empfang eines Königs war ein Ereignis, nach dem man noch lange datierte. Der König (geb. 1409 als der Sohn Ludwigs II.

von Neapel) hatte sich bei der Hochzeit mit Isabella die Devise „d'ardent désir" gewählt; auch das Wappen trägt sie, dessen Mitte im Gegensatz zu den plastischen Emblemen der Florentiner malerisch komponiert ist. Zwei Flammenschalen, deren gelbe Zungen hoch züngeln, stehen seitlich von einem geflügelten Becken, aus dem die große Lilie hervorblüht; unter ihm ist die Wappentafel mit den Symbolen der königlichen Marken in Ungarn, Sizilien, Jerusalem, Anjou und Arragon angebracht, die René freilich nur noch titular besaß. Die Initialen R = Isabella-René, die über der Lilie stehen, wären in einem florentiner Wappen jener Zeit undenkbar. Der Mohn mit dem Spruch Los en croissant bezieht sich auf einen von René 1448 neugestifteten Ritterorden, dessen Mitglied Andrea Pazzi 1453 wurde. In diesem Jahr wird das Wappen vermutlich ent-

Abb. 76. Luca della Robbia: Madonna.
Berlin, Sammlung von Beckerath. (Zu Seite 78 u. 79.)

standen sein. Der Kranz ist hier nicht so üppig wie bei dem Serristoriwappen, aber sehr dicht und den Grund völlig deckend.

Ein viertes Wappen Lucas ist fest datiert; es ist das heute über dem Tabernakel mit Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele funkelnde stemma der Mercanzia, das 1463 gebrannt wurde (Abb. 65). Diese Zunft hatte 1459 das Tabernakel, welches bisher der Parte Guelfa gehörte und Donatellos heiligen Ludwig barg, zugewiesen bekommen; sie drängte naturgemäß darauf, diesen Besitz auch äußerlich zu dokumentieren. Die Statue des Patrons der feindlichen Partei wurde entfernt, und das Wappen der neuen Partei über der Nische angebracht, während das der Parte Guelfa, bisher am Sockel des Tabernakels, ausgekratzt wurde. Es muß für Luca besonders verlockend gewesen sein, an den von alter Patina überhauchten, nackten Obermauern dieses Kornspeichers, dessen Nischen den Ruhm Ghibertis und Donatellos verkündeten, nun seinerseits mit einer Dekoration hervortreten zu dürfen, die dem ernsten Gebäude einen viel frischeren Charakter verlieh. Es ist, als hätten die alten schlummernden Wände endlich

Abb. 77. Luca della Robbia: Madonna Innocenti. Florenz, Ospedale degli Innocenti. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 83.)

ihr großes Auge aufgeschlagen; so jung und munter blitzt das Rund die Via Calzaiuoli herunter! Das Arrangement ist ganz ähnlich wie beim Serristoriwappen. Das Schild trägt die Florentiner Lilie, aus deren Blättern Granatkörner quellen, und den geschnürten Warenballen der Zunft. Das innere Rahmenprofil ist hier ganz schmal, das äußere dagegen im Zahnschnitt sehr stark markiert.

Die Nische unter diesem Wappen birgt heute Verrocchios berühmte Gruppe. Ist Luca, der an der Domtür seine Meisterschaft auch in der Bronze bewiesen hatte, für diesen Auftrag nie in Betracht gekommen? Lag es nicht nahe genug, daß die Zunft ihm nach dem Wappen, das er so glänzend ausgeführt, auch die neu zu stiftende Bronze übertrug? Freiplastik war freilich Lucas Stärke nicht. Und doch haben wir einen

Abb. 78. Luca della Robbia: Madonna aus Sa. Maria nuova.
Florenz, Bargello.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 78 u. 79.)

Beweis, daß Luca sich um den Auftrag bemüht hat. In der Sammlung von Beckerath in Berlin befindet sich eine feine kleine Tonskizze mit der Darstellung des ungläubigen Thomas (Abb. 66). Diese Skizze, welche in jeder Einzelheit Lucas Stil verrät, ist zweifellos auf eine Nische berechnet gewesen; die Figuren stehen sehr eng zusammen — Christus ein wenig weiter vorn als Thomas, dieser seitlich herantretend und leicht sich neigend, so daß sein Kopf in die Mitte der oberen Nische zu stehen kommt, während der (moderne) Kopf des Herrn den Rand rechts fast berührt. Trotz der so verhaltenen Bewegung ist ein wundervoller Gegensatz der beiden Figuren geschaffen, die der Wahrheit und dem Zweifel so schlichten, großen Ausdruck geben. Überträgt man die Maße dieser Skizze auf Donatellos Nische, so berührt der Kopf Christi das obere Profil des Gesimses unterhalb der gerippten Muschel, das des Jüngers steht etwas tiefer gerade unter dem umgebogenen nucleus. Im Gegensatz zu Verrocchios Komposition, die

für die Nische zu groß ist, hätte Lucas Gruppe die Nische wirklich gefüllt, wenn auch in anderer Weise wie Donatellos S. Luigi. Im Motiv, der Behandlung, dem Affekt ist Verrocchio ungleich dramatischer; aber er schafft im Grunde eine Gruppe der Freiplastik. Ist Lucas Skizze die frühere, so ist er es, der das Motiv des tastenden Jüngers und der emphatischen Gebärde Christi zuerst anwendet — auch er übrigens im Anschluß an frühere Kompositionen des Trecento. Diese Tonskizze ist übrigens ein neuer Beweis zu vielen andern, daß das in Frage kommende Tabernakel damals schon vorhanden war und nicht erst, wie italienische Forscher jetzt behaupten, von Verrocchio gemacht sein kann.

Abb. 79. Luca della Robbia: Tondo. Bargello.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 79.)

Als heraldisches Gebilde steht das Mercanziawappen zweifellos am höchsten, höher als das Anjouwappen, höher aber auch als die beiden anderen Wappentondi Lucas, die ebenfalls an Or San Michele angebracht sind. Das Jahr der Entstehung ist für diese nicht überliefert. Das der Architekten (über Nanni di Bancos vier Heiligen von 1408), das die Arbeit der Maurer, Zimmerleute, Schmiede und Steinmetzen im Richtscheit, Kelle, Hammer, Zirkel und der großen Holzaxt zusammenfaßt (Abb. 67), ist gemalt; diese Technik reicht in die fünfziger Jahre, wenn nicht noch weiter zurück. Da Luca selbst zu dieser Zunft gehörte, so ist das Wappen möglicherweise sein Geschenk. Die fünf Werkzeuge werden auf fünf Kreise in ähnlicher Weise wie an der Decke in San Miniato

verteilt. Ein einfaches Zahnschnittprofil rahmt die bunte Scheibe ein, für die ein Fruchtkranz zu schwer gewesen wäre.

Ganz besondere Schwierigkeiten bot das Wappen der medici e speciali (zu der auch die pittori gehörten); denn die Zunft führte ein Madonnentabernakel*) im Wappen; es war nicht leicht, dessen Architektur mit dem Kreis des Ganzen in Einklang zu bringen.

Luca läßt das schwere Tabernakel (Abb. 68) mit dem Scheitel des Bogens und den beiden unteren Ecken den Kreis berühren. Er setzt die Mutter auf das schlichte

Abb. 80. Luca della Robbia: Madonna mit dem Apfel. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 81 u. 83.)

Bänkchen ganz ähnlich hin, wie auf der gleichzeitig gearbeiteten Bronzetür. Dies ist abgesehen von der Madonna Corsini (s. u.) das einzige Mal, daß er Maria in farbige Gewänder hüllt (blau, purpur und grün), die gegen das Weiß des Tabernakels sich stark abheben. Zu den Seiten des Tabernakels wachsen blühende Lilien hervor. Man darf aus dieser Farbigkeit meines Erachtens nicht auf eine besonders frühe Entstehungszeit schließen; denn hier handelt es sich um ein Wappen, dessen Farben feststanden. Ein Gonfalone wird als Vorbild gedient haben. Wahrscheinlich ist auch dies Wappen in den sechziger Jahren entstanden.

*) Diese Tabernakelmadonna gibt einen Anhalt dafür, wie Michelozzo ursprünglich die Reliefs der Bronzetüren des Domes geplant hatte.

Abb. 81. Luca della Robbia: Genueser Madonna. Florenz, Bargello. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 81.)

13. Madonnen.

Mit dieser Madonna sind wir nun endlich bei dem Kapitel angelangt, auf das der Leser gewiß längst gewartet hat. Denn unter Luca della Robbia verstehen die meisten eben den Mann, der blau-weiße Madonnen gemacht hat. Daß er auch vieles andere, weder Blauweißes noch Madonnen gemacht hat, haben wir geschildert; man darf sagen, daß die Forschung über die bisher besprochenen Arbeiten, von Einzelheiten abgesehen, ziemlich geschlossene Resultate ergeben hat.

Viel schwieriger ist die Frage nach den Madonnenreliefs zu beantworten. Nicht die noch heute weitverbreitete Unsitte, jedes blauweiße Exemplar auf Luca zurückzuführen, ist das Hindernis; sondern es handelt sich um einen viel ernsteren Kampf; und dieser bezieht sich nicht auf einige, sondern viele Stücke. Die Debatte dreht sich um einige Madonnen der Berliner Sammlung und im Louvre und dann namentlich um den anfänglich schon genannten Tondo des Oxforder Museums, von dem Berlin und der Louvre Wiederholungen besitzen. Über die Zeitfolge der Madonnen ist erst recht noch keine Übereinstimmung erzielt.

Bevor wir diesen Fragen näher treten, sei ein Ergebnis aus dem Bisherigen rekapituliert. Wir sahen, daß erst mit dem Peretolatabernakel, also im Anfang der vierziger Jahre, die Glasur einsetzt; wir werden daher alles Glasierte, auch die Madonnen, in die Zeit nach 1442 zu rücken haben. Drei Madonnen, die in Urbino, die am Baldachin der Impruneta und die an Or San Michele, geben Beispiele für Lucas Stil der Jahre 1450, 1455 und um 1465. Freilich läßt sich an diesen drei Exemplaren nicht die Entwicklung desselben Typus verfolgen; denn es handelt sich dort um eine

Lünette, hier um einen Fries und zuletzt um ein Wappen. Immerhin lassen sich hier Gruppen bilden.

Später weil reifer als die Urbinolünette sind sicher die beiden andern Lünetten (Abb. 70), die noch halb gotische von San Pierino (Abb. 71) und die ganz frei entwickelte der Via d'Agnolo entstanden. Beide sind heute leider in das Bargello gebracht, wo sie viel von ihrer Kraft als Wand- und Straßenauge verloren haben. Bis zum Jahre 1903 war wenigstens die Lünette der Via d'Agnolo noch am alten Platz. War es nötig, sie zu entfernen und sie dort wegzunehmen, wo sie als einzige Glasur so unbeschreiblich hoch und feierlich erstrahlte, um sie in jener wild wirkenden, im Massenkampf sich tötenden und gehäuften Robbiasammlung des Nationalmuseums um alle ihre Segenskraft zu bringen? Bei der bunten Lünette ist der Gegensatz des blanken Schildes zu dem stumpfen Mauerton besonders eindrucksvoll. Florenz, diese Heimat der Straßenkunst, wo es mehr Tabernakel und Straßenmadonnen gibt als in irgendeiner andern italienischen Stadt, besaß einst in diesen Lünetten die schönste Straßendekoration. Die Lünette der Badia (Abb. 69) gewährt heute die beste Vorstellung des ursprünglichen Namens.

Die heute abgerissene Kirche San Pierino am Mercato vecchio stand einst an einer Stelle, wo der lauteste Verkehr sich abspielte. Um Donatellos 1431 errichtete, leider zerstörte Sandsteinstatue der dovizia in pietra serena, die G. Biagi in seinem interessanten Büchlein: „The private life of the renaissance florentines" S. 18 wieder abgebildet hat, wogte der Wochenmarkt; auf erregte Scharen, die schrieen und feilschten, sangen und anpriesen, sah auch Lucas Lünette herab. Dagegen ist die Lünette der Via d'Agnolo (Abb. 71) die eines Nonnenklosters, an schmaler Straße gelegen, deren Verkehr im Vergleich mit dem auf der Parallelstraße der Via Pietra piana bescheiden war.

Abb. 82. Luca della Robbia: Madonna. New York. Metropolitan-Museum.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 79 u. 81.)

Diesen Heimatsplätzen entsprechend könnte man die eine laut, die andere leise nennen. Die Lünette am Mercato ist wogender, schwerer, bewegter; die der Nonnenkirche ist ruhig, feierlich, verhalten. Es war eine ernste Tür, über welcher diese Madonna schwebte; eine Tür, mit der sich für manches junge schöne florentiner Mädchen das Leben und seine zarten Hoffnungen schlossen und die manche Jungfrau in Verzweiflung durchschritten haben mag. Es hatte einen besonderen Sinn, wenn den in das Dunkel ernster Zellen eintretenden Frauen der liebliche Himmelsknabe das Trostwort „ego sum lux mundi“

Abb. 83. Luca della Robbia: Madonna Viviani.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 81.)

zurief und die himmlische Mutter, begleitet von zwei strahlenden Engeln, die neue Himmelsbraut willkommen hieß. Von links her scheint der Zug der Novizen gekommen zu sein; nach dort blicken die Frauen und grüßen mit Auge und Hand. Die andere, ältere Lünette trägt deutlich den Charakter der Vision. Aus der hohen Ferne schwebt die Himmlische herab — es rauschen die Wolken, es bauschen sich die Gewänder, die kleine Segenshand des durch die Lüfte getragenen Christkinds hebt sich — im nächsten Augenblick ist die Erscheinung vorüber. So paßt es für einen Platz, wo der Passant seine Schritte eilig weiter setzt. Die Engel sind hier in ganzer Figur gegeben; ihre feinen Kurven heben sich gegen den strengen Rahmen sowohl wie gegen Marias massive Formen

Abb. 84. Luca della Robbia: Madonna Piot. Paris, Mad. Andrée.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 81.)

ausdrucksvoll ab. Hier ist das Kind nackt, das in der Via d'Agnolo mit Rücksicht auf die Nonnen bekleidet war. Es liegt in Marias rechtem Arm, ein wie wir sehen werden seltener Fall. Das Relief ist sehr stark heraus gewölbt wie bei der Urbinolünette, die aber einen viel offizielleren Charakter hat. Auf allen drei Lünetten trägt Maria das Manteltuch über dem Kopf — man geht nicht barhäuptig auf die Straße! — Aber bei der Madonna Urbino und Pierino bleiben die schweren blonden Flechten sichtbar; bei dem Nonnenrelief ist auch diese Schönheit versteckt.

Endlich sind bedeutende Unterschiede bei der Umrahmung dieser drei Lünetten bemerkbar. Die Urbinolünette hat keinen Kranz, die an San Pierino ein dreifaches inneres Profil, während das äußere (vermutlich aus pietra serena) nicht erhalten ist. Es muß sehr wuchtig gewesen sein, um das breite innere Profil überbieten zu können.

Abb. 85. Luca della Robbia: Stucco nach der Madonna Corsini. Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 81.)

Eine vollendete Lösung wird erst in der Lünette der Via d'Agnolo gefunden. Sie hat ein schmales Blattkyma innen und ein doppeltes, schwereres Außenprofil (Abb. 71).

Eine zweite Madonnengruppe schließt sich um die von Or San Michele und der Bronzetür insofern, als es sich hier um Madonnen in ganzer Figur handelt. Diese Reliefs scheinen aber verschiedenen Zeiten anzugehören. Hier sind vor allem zu nennen: die Madonna im Rosenhag im Bargello (Abb. 72), die sehr ähnliche Madonna Frescobaldi in Berlin (Abb. 73), die Madonna im Lilienhag in Wien, Fürst Liechtenstein (Abb. 74), und die nicht glasierte Madonna Alessandri in Berlin (Abb. 75). Der Spitzbogen, der das letztere Relief abschließt, läßt vermuten, daß auch dies eine Türlünette gefüllt hat. Maud Cruttwell will die Madonna im Rosenhag und die Frescobaldimadonna in die zwanziger Jahre des Jahrhunderts setzen, um so die peinliche Lücke, welche die Forschung in den Jugendjahren lassen muß, auszufüllen. Wir sahen aber, daß die Glasurtechnik erst in den vierziger Jahren einsetzt; und was die Verfasserin von dem Trecentotypus der Madonna sagt, genügt nicht für die frühe Datierung. Lucas Formensprache bleibt absichtlich immer hinter der des offiziellen Quattrocentoprogramms zurück. Er wie

Ghiberti halten den gotischen Figurenkanon noch zu Zeiten in Florenz fest, als er von den Donatellesken längst verpönt war. Ein Beispiel für gotisierende Formen bei Luca aus den sechziger Jahren ist die Thomasgruppe. Dazu kommt, daß gerade die Figur der Madonna während des ganzen Quattrocentos am längsten den Neuerungen widersteht. Wenn man die Falten auf den Knieen der Madonna im Rosenhag betrachtet, oder das frische lebendige Kind mit der komplizierten Bewegung, den feinen Gegensatz

Abb. 86. Luca della Robbia: Bemalte Stuck-Madonna.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. (Zu Seite 83.)

des Oberkörpers der Mutter in seinem ruhigen stillen Fluß zu den vertikalen Linien weiter unten, so verrät das alles eine feinste Berechnung und die Zeit der reifen Meisterschaft. Eine üppige Rosenhecke blüht um das schmale violette Bänkchen und neugierig lugen zwanzig Zentifolienblüten aus dem grünen Laub. Die Frescobaldimadonna hat nicht so liebenswürdige Reize; sie ist kühler, strenger und hieratischer. Zudem ist sie in die Wolken versetzt und sitzt — wie die Apostel der Pazzikapelle — auf blauen Wolkenzügen. Dies ist auch der Grund, weshalb ihre Füße nackt sind, während man im irdischen Walde Schuhe trägt. Ich möchte beide Madonnen in die vierziger Jahre setzen.

Alle diese Madonnen haben keinen Heiligenschein, wie auch die Heiligen der Lünetten, der Bronzetür und in der Impruneta, seiner entbehren. Die Heiligen der Pazzikapelle (außer dem Patron in der Vorhalle) tragen ihn noch; später scheint Luca ihn nur noch ganz selten zu verleihen. Die drei Halbfiguren der tomba Federighi und die der Pietà auf dem Peretolatabernakel kommen als Marmorarbeiten nicht in Betracht. Versucht man, diese Gloriolen sich hinzuzudenken, so wird man fühlen, wie schwer sie in der Glasur gewirkt hätten. Die Madonnen rühren außerdem mit dem Scheitel fast immer bis an den Rand des Reliefs, so daß auch für eine goldene aufgemalte Strahlenglorie kein Raum bleibt. Es bedarf aber auch des Heiligenscheins bei Figuren nicht, die sich im celesten Gewand vom blauen Himmel abheben; sie tragen das Kleid der Verklärung.

Abb. 87. Luca della Robbia: Tonrelief. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Abb. 88. Luca della Robbia: Tonskizze für ein Bronzetondo. Paris, Louvre. Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 84.)

Dagegen haben die drei auf der Erde seitlich sitzenden Madonnen beim Fürsten Liechtenstein (Abb. 74), bei Herrn von Beckerath (Abb. 76) und im Kensingtonmuseum (ein Stucco im Berliner Museum) allerdings Gloriolen. Ferner finden die weißen Scheiben sich auf der Madonna aus Sa. Maria nuova (heute im Bargello), Abb. 78, der sogenannten Genueser Madonna (Abb. 81), der Vivianimadonna (Abb. 83), dem Tondo der Vorhalle des Hospitals von Sa. Maria

nuova (Abb. 85), das im Palazzo Corsini und in Sa. Maria di Castello in Genua sich wiederholt, endlich in einem Tondo des Bargello mit zwei Engeln (Abb. 79) und dem schon erwähnten in Oxford (Abb. 89). Das genueser Tondo muß vor 1451, das kleinere im Atrium von S. Egidio in den vierziger Jahren des Jahrhunderts entstanden sein. Überhaupt scheint der Heiligenschein auf diese frühe Zeit zu weisen.*)

Abb. 89. Luca della Robbia: Stuck-Tondo.
Oxford, Ashmolean Museum. (Zu Seite 8 u. 84.)

Das schöne Wiener Relief (Abb. 74) steht im Motiv der Madonna im Rosenhag nahe. Hier ist die Madonna eine besonders junge, mädchenhafte Erscheinung. Von den beiden anderen Reliefs mit am Boden sitzenden Madonnen ist das der Sammlung Beckerath (Abb. 76) das am besten erhaltene und feinere; das Londoner hat den linken Fuß der Madonna eingebüßt. Übrigens ist das Motiv der auf dem Boden sitzenden Mutter — entsprechend italienischen Gewohnheiten — im Quattrocento häufig. Das Berliner Museum besitzt zwei derartige Stucchi; den einen aus der Donatelloschule, den anderen in der Art Bernardo Rossellinos.

Abb. 90. Luca della Robbia: Stuckrelief. Paris, Louvre.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas.
(Zu Seite 84.)

Die Madonna Alessandri in Berlin (Abb. 75) ist nicht glasiert; die Komposition ist ähnlich derjenigen der Ma-

*) Bei Nachbildungen solcher Madonnen fügt die spätere Zeit gern den Heiligenschein wieder hinzu; so bei den häufigen Nachbildungen des Impruneta reliefs (vgl. Abb. 60). Luca selbst hat eher umgekehrt gehandelt; man vergleiche den frühen Tondo im Bargello mit den zwei Engeln (Abb. 79) und die freien Repliken im Metropolitenmuseum von New York (Abb. 82) und der Sammlung Shaw in Boston. Der Hemdenzipfel des kleinen Christ auf dem ersteren Relief ist eine Konzession unserer Tage an amerikanische Anstandsbegriffe!

donna an der Bronzetür. Es kann sich aber nicht um ein später abgerundetes Modell für diese Tür handeln, da die Madonna nicht auf dem Bänkchen, sondern auf Wolken sitzt und die Engel schweben statt stehen. Das Motiv ist zudem so familiär, daß es nicht an die Domtür gepaßt haben würde. Die Madonna hat hier wieder wie bei der Madonna Frescobaldi bloße Füße. Ein kleines Kopftuch (nicht das Manteltuch) bändigt die Fülle ihrer Locken. Der süße Liebreiz des Kopfes scheint die Tage Leonardos vorwegzunehmen. Der muntere Knabe, dem die glückliche Mutter ihre Hand zum Spielen

Abb. 91. Luca della Robbia: Madonna. Unbemalter Ton.
Berlin, Sammlung von Beckerath. (Zu Seite 85.)

läßt, strampelt in strammer Nacktheit auf dem Schoß und rechten Knie Marias. Das Relief stammt aus dem Palazzo Alessandri, der so viele erstklassige Stücke der Quattrocentoplastik besessen, jetzt freilich größtenteils abgegeben hat.

Bei weitem die meisten Madonnen Lucas sind Halbfiguren, in der Hüftgegend abgeschnitten, mit oder ohne den glänzenden Fond, auf einer seitlich abgeschrägten Konsole stehend. Am häufigsten ist das rechteckige Hochformat; aber auch im Rund ohne Konsole, oder in gerippter Muschelnische, einmal auch (Berlin) im farbigen glasierten Rechteckrahmen kommen sie vor. Von diesen Madonnen sind die wichtigsten: die Madonna im Ospedale degli Innocenti in Florenz (Abb. 77), die aus dem Ospedale Sa. Maria nuova (jetzt im Bargello) (Abb. 78), der Tondo des Bargello mit den zwei

Engeln (Abb. 79), die beiden Apfelmadonnen des Bargello und Berliner Museums (Abb. 80), die sogenannte genueser Madonna (Genua, Bargello, Berlin) (Abb. 81), die Nischenmadonna (Boston, New York) (Abb. 82), die Madonna Viviani (später Demidoff; Abb. 83) und die herrliche Madonna Piot (Paris, Mad. Andrée) (Abb. 84).*) Zu ihnen gesellt sich die Madonna Impruneta, von der häufige Stuckwiederholungen

Abb. 92. Luca della Robbia (?): Madonna. Ton. Florenz, Stef. Bardini.
(Zu Seite 85.)

vorkommen (Abb. 60). Ebenso häufig sind die Wiederholungen des Tondos im Palazzo Corsini (Abb. 85).

Der Schnitt ist meist so gemacht, daß die rechte freie Hand und der rechte Ärmel

*) Man tut gut, jede dieser Madonnen mit einem festen Namen zu belegen, um sich lästige Wiederholungen zu sparen.

Marias unberührt bleiben. Mit dem linken Arm pflegt Maria das Kind zu halten, das entweder auf der Balustrade spaziert oder steht, oder auf dem Arm sitzt. Marias rechte Hand bildet mit der stets sorgfältig gelegten Manteldraperie meist ein kleines Stillleben für sich; die ruhige Stille dieser Hand ist oft von ganz besonderer Schönheit und sticht grell gegen die gespreizte Parade der Madonnen Antonio Rossellinos ab. Der Mantel ist meist ganz weit zurück geschlagen, so daß er die vom Kind nicht verdeckte Seite rahmt und den schlanken Körper, dessen Brust trotz der hohen Gürtung wenig betont ist, mit den ruhigen Parallelen der Kleiderfalten frei läßt. Selten setzt sich, wie bei der Vivianimadonna, das Gefältel noch unter Marias Hand fort. Bei frühen Kompositionen, wie der noch ganz gotisch anmutenden Madonna aus Sa. Maria nuova (Abb. 78), legt sich die rechte Hand breit vor die Brust; hier ist das Kind ganz en face und stark auf die Seite geschoben, während später die Gruppe sich mehr und mehr schließt, so daß jene wundervolle Einheit der beiden Figuren entsteht. Wie in der Behandlung, so ist auch das Motiv das denkbar schlichteste; die Mutter hält ihr Kind auf dem Arm, es umschlingt sie, lächelnd sieht sie die Kinderhand segnen, oder sie überläßt ihre eigene große Hand dem Spiel der kleinen Finger (so auch bei der Madonna

Abb. 93. Luca della Robbia: Anbetung der Hirten. London, South Kensington-Museum.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 86.)

Abb. 94. Luca della Robbia: Anbetung der Hirten. München, National-Museum.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 86.)

Alessandri, die das Kind nicht kitzelt). Die Stimmung ist rührend, heiter, bisweilen neckisch, immer innig, seltener emphatisch. Zu einer singulären Höhe erhebt sich die wundervolle Berliner Apfelmadonna (Abb. 80), ein besonders reifes, freies und malerisches Relief ohne Grund, wo Mutter und Kind mit großen, fast lechzenden Augen in die Welt blicken. Ebenfalls großartig und großzügig ist die Madonna Piot bei Madame Andrée (Abb. 84), mit dem Kind nach links. Die Madonna Viviani möchte ich früher ansetzen.

Einige dieser Madonnen, wie die Berliner Apfelmadonna und die zarte, stimmungsvolle der Innocenti (Abb. 77), sind in sehr hohem Relief ohne Grund gearbeitet; sie stehen vor einer gestirnten Holzwand. Die Innocentimadonna ist mit derjenigen der Urbinolünette, wenigstens in bezug auf das Kind, verwandt, so daß sie ihr wohl auch zeitlich nahe steht. Bei ihr schließt sich — das einzige Mal außer der Pierinomadonna! — der Mantel unter dem Hals, so daß der Kopf in dem größeren Oval gerahmt erscheint. Marias Hand weist hier auf die Worte aus dem Magnificat, die auf dem Sockel stehen: „quia respexit humilitatem ancillae suae.“ Die ganz hellblauen verschwommenen Augen der Mutter, die ins Weite starren, geben dem Gesicht etwas Weltverlorenes.

Der Innocentimadonna steht, wenn auch etwas später wohl entstanden, die bemalte Stuccomadonna des Berliner Museums (Abb. 86), vielleicht Lucas stimmungsvollstes Relief, sehr nahe. Eine Äußerlichkeit verbindet diese beiden Madonnen zunächst; es sind die einzigen ungegürteten Frauen unter den der Halbfiguren. Die rechte Silhouette des Berliner Stucco ist derjenigen der Innocentimadonna sehr ähnlich; beiderseits findet sich das dunkle Faltennest unter Marias linker Hand. Angesichts solcher Werke, wie dieser Madonna in Berlin, kann man nicht umhin, die Glasur doch auch als eine Fesselung von Lucas Kunst zu betrachten; bei allen Vorzügen bleibt die Farbenrechnung der Glasur immer mehr oder weniger gebunden und die Fülle der farbigen Polyphonie bricht selten durch.

Abb. 95. Luca della Robbia: Anbetung des Kindes.
Crefeld, Städtisches Museum. (Aus der Sammlung von Beckerath.)
(Zu Seite 87.)

Wie dieser Stucco wohl der Abdruck eines auf Glasur berechneten Stücks ist, der aber durch die Bemalung einen selbständigen Wert erhalten hat, so haben sich manche Kompositionen Lucas nur in solchen Nachbildungen erhalten. Andere wieder sind in Ton auf uns gekommen, die aber selten ganz eigenhändig und natürlich nie das Originalmodell für Glasuren sind, da dieses ja beim Brand verwandt wurde. Ich gehe von einem Tondo (Abb. 88) aus, Maria auf Wolken in ganzer Figur sitzend, von sechs Engeln umgeben, der sich in drei Tonreliefs erhalten hat (Berlin, Sammlung von Beckerath; Louvre; London, Sammlung Mond, früher Eastlake). Er geht jedenfalls auf eine Bronze zurück, die wohl ein Möbel geschmückt hat. Auch der so viel umstrittene Tondo der Oxforder Sammlung (Abb. 89), von dem Berlin einen alten Abdruck in Leder, der Louvre eine moderne farbige Kopie besitzt, geht wohl auf eine Bronze zurück, deren scharfe Formen aber in dem Stucco verschleift sind. Dadurch erklärt sich auch der monumentale Charakter dieses Reliefs, auf dem Maria und das Kind so ungemein große Bildungen aufweisen. Dem gleichen Typus gehört das Stuckrelief des Louvre aus der Sammlung Spitzer (Abb. 90) an: die Madonna auf dem Klappstuhl, das Kind auf dem rechten Knie, zu den Seiten die Heiligen: Johannes der Täufer und Franz (links), Petrus und Paulus (rechts). Diese vier männlichen Heiligen, zwei junge und zwei alte, sind von schwerer, bodenständiger Kraft und Energie; der Täufer hat eine besondere Wildheit und rauhe Schönheit, die man nicht wieder vergißt.

Zwei Figuren der stehenden Madonna im Tabernakel sind in der Sammlung Beckerath (Abb. 91) und im S. Kensington-Museum erhalten; eine dritte ähnliche Figur bei Stef. Bardini (Abb. 92) zeigt wesentliche Verschiedenheiten. Diese schlanken fast schwebenden Gestalten verraten einen engen Zusammenhang mit Ghiberti; vielleicht reichen diese Arbeiten, ebenso wie der Oxforder Tondo und der Bronzetondo, in die frühen Jahre zurück.

14. Pistoia. Lucas Testament.

Es liegt im Charakter von Lucas Glasurtechnik, daß sie auf eine realistische Szenerie verzichtet und durchweg die ideale Bühne des Himmelsblaus bevorzugt. Aber auch in Lucas Marmor- und Bronzearbeiten finden wir wenig Szenerie. Kulissen erschienen eigentlich nur in den Petrusreliefs und — bescheidener — den Campanilereliefs. Bei den Lünetten des Doms ist das Landschaftliche sehr beschränkt. Wie nahe hätte es gelegen, bei der Altarstaffel, die das Gegenstück zu Michelozzos Impruneta-predelle bildet, etwas anderes als den blauen Himmel zu geben! Ist es die Gebundenheit der noch wenig entwickelten Technik, welche hier zur Beschränkung zwingt — bei

Abb. 96. Luca della Robbia: Madonna. Paris, Sammlung Foulc.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 87.)

Andrea breitet sich die Regie anspruchsvoll genug aus! — oder liegt der Verzicht tiefer? Ich glaube das letztere. Es gibt nämlich einige Reliefs, die ich der ersten Glasurzeit, also den vierziger Jahren, zuweisen möchte, welche in der Tat eine reich entwickelte

Abb. 97. Luca della Robbia: Begegnung Pistoia, S. Giovanni Fuorcivitas.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 88.)

Szene zeigen. Es ist ein Tondo im S. Kensington-Museum (in nicht zugehörigem Rahmen) mit der Anbetung der Hirten (Abb. 93) und ein rechteckiges Relief mit der gleichen Szene im Münchener Nationalmuseum (Abb. 94), jenes mit der florentiner Pfostenkrippe, dieses mit der in der sieneser Kunst beliebten Höhle. Das Londoner Relief zeigt gewisse Steifheiten der Komposition, ist aber in den Einzelheiten trefflich; die Ver-

kündigung an die Hirten im Hintergrunde ist voll zarter Poesie. Malerischer ist die andere Komposition (schon die gotisierende Schrift des Engelspruches verbietet, sie nach 1450 anzusetzen). Die zerklüftete Höhle, der Bergrücken mit den Agrumenbäumen, die Herde mit dem riesigen Phylax geben eine reiche Bewegung.

Aber dieser szenische Reichtum verschwindet dann. Die späteren Reliefs der Anbetung, von denen sich das schönste im Krefelder Museum (Sammlung von Beckerath) (Abb. 95), ein zweites in der Sammlung Foulc in Paris (Abb. 96 aus Pal. Alberti in Florenz, eine spätere Wiederholung im Clunymuseum), ein drittes bei Fürst Liechtenstein in Wien befindet, verzichten fast völlig auf alles Szenische und geben einfach die knieende junge Mutter vor dem auf dem erhöhten Boden liegenden, zappelnden oder segnenden Kind, während ihr zu Häupten drei bis sechs Engel das Gloria in excelsis deo singen. Es fehlt die Hütte, Ochs und Esel, Joseph, die Krippe — nichts als die heilige Mutter und die himmlischen Engel beugen sich über das Kind. Der Grund für solche Reduktionen ist wohl in erster Linie in der Technik der Glasur zu suchen. Diese Reliefs wirken am besten bei geschlossenen Massen; Nebensachen wirken zu aufdringlich. Der Figurenmaßstab wächst in dieser Beschränkung und der ruhige große Fluß der Gewänder trägt zu der feierlichen Stimmung sehr viel bei.

Abb. 98. Luca della Robbia: Detail von Abb. 86.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 88.)

Führt hier der Weg also aus der reichen Instrumentation in das beschränkte Kolorit der Kammermusik, so fehlt der Stil der monumentalen Symphonie, der beim Plastiker in der Freifigur zum Ausdruck kommt, gänzlich. Das ist um so auffallender als das Thema der Freifigur damals für die florentiner Plastiker das klassische war. Es gibt in der Tat keine einzige Rundplastik von ihm; denn die Engel der Domsakristei sind ebenso wie die Heiligen der Impruneta als Nischen- oder Wandfiguren gedacht, die doch im Grunde Reliefstil haben. Wir rühren hier an eine Grenze in Lucas künstlerischem Schaffen. Er hat die Dinge stets von vorne gesehen und sie dementsprechend gebildet. Er bleibt in dieser Beziehung da stehen, wo Donatello bei den Campanilestatuen bereits angelangt war. Auch die Thomasgruppe hätte ihre Schauseite gehabt und war keineswegs so freiplastisch wie zum Beispiel Donatellos Georg oder Ludwig.

Auch die größte Gruppe, die Luca uns geschenkt hat, ist keine Freiskulptur, sondern eine Nischengruppe. Es ist die wundervolle Visitazione Marias und Elisabeths in San

Giovanni Fuorcivitas in Pistoia (Abb. 97). Wir müssen uns die Gruppe in einer hellblauen Nische denken, die wohl von Profilen und dem Fruchtkranz umrahmt war. Hier hob sich die schneeweiße Gruppe als Hochrelief leuchtend ab.

Die Situation ist bekanntlich die, daß Maria die Freundin, die sich aus Scham über die späte Schwangerschaft in die Berge zurückgezogen hat, hier aufsucht, um ihr in der schweren Stunde beizustehen. Elisabeth sieht die junge Frau kommen, eilt ihr entgegen und fällt nieder vor „der Mutter meines Herrn"; Maria steht voll jungfräulicher Scham im Bann eines heiligsten Geheimnisses vor der Alten und sucht die den geweihten Leib Umfassende aufzuheben. Was bisher als heilige Dämmerung ihr Ahnen umzog, das wird ihr in diesem Augenblick zur Gewißheit. So läßt sie es geschehen, daß ihr, der Jungen, von der Alten gehuldigt wird. Die Gruppe dieser beiden Frauen bildet in gewissem Sinne das Gegenstück zu der Thomasgruppe. Dort sind es zwei Männer, die der Zweifel, hier zwei Frauen, die der Glaube zusammenführt. Beidemal handelt es sich um eine körperliche Berührung, die ein tieferes Geheimnis offenbart. Dort steht der Jünger vor dem Meister, hier kniet die Alte vor der jungen Freundin. Wie bei der Passion die Thomasszene und ihr Befehl: Infer digitum tuum das Gegenstück zu dem Noli me tangere des Ostermorgens bildet, so stellt eine sinnige Symbolik der Mariologie die Unberührbaren und Umschlungenen auch bei der Verkündigung und Begegnung gegenüber.

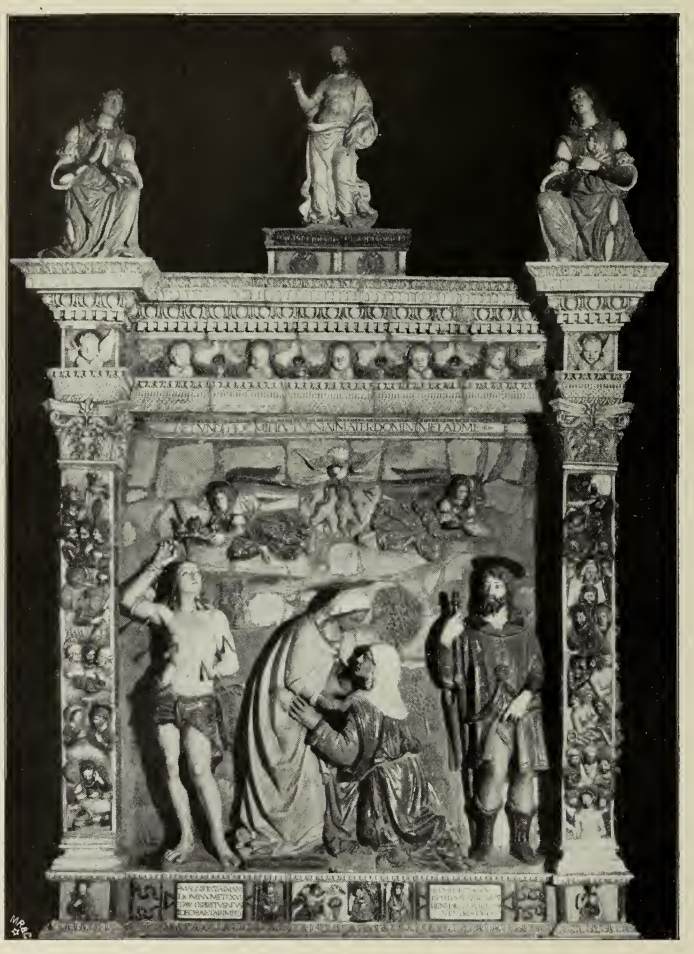


Abb. 99. Giovanni della Robbia: Altar mit der Visitazione. Lamporecchio. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 89.)

Luca gibt den Augenblick, wie Elisabeth niederfällt, sich nach vorn beugt und Marias Leib umklammert. Eine solche Situation, in der eine Alte vor einer Jungen kniet (Abb. 98), muß für das romanische Empfinden, wo das Alter noch mehr geehrt wird als bei uns, besonders eindrucksvoll sein. Marias Antlitz leuchtet in der ersten frühen Jugend. Das kleine Tuch verhüllt den feinen jungen Kopf nur wenig; schlicht fallen von den runden Schultern die Kleider. Elisabeth hat den schweren Mantel

Abb. 100. Luca della Robbia: Jünglingsporträt. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
(Zu Seite 89.)

über den Kopf gezogen; aus den Falten schaut ein altes, tief erregtes Gesicht. Repleta est spiritu sancto Elisabeth exclamavitque voce magna: Benedicta tu inter mulieres — so berichtet der Evangelist Lukas. Bei dem Plastiker Luca redet nicht der Mund, sondern die Augen und Hände. Tief senken sich die beiden Blicke ineinander und wir fühlen die Macht eines jener „Augenblicke", in denen zwei Menschen auf den gleichen Grund letzter Empfindungen herabtauchen.

Die Arbeit ist technisch betrachtet eine Kühnheit. In vier Teilen sind die über lebensgroßen Figuren gebrannt; die Nähte liegen an den Ärmelenden und in der Fortsetzung der Armlinien. Die Großzügigkeit der Falten, die man mit denen der Domengel (Abb. 38) vergleiche, auch die eigenartige Form von Marias Kopftuch ließ mehr als einmal bei den Forschern den Verdacht rege werden, ob wir es hier nicht mit einer Arbeit des Cinquecento zu tun hätten, für die der alte traditionelle Name Fra Paolino nicht ungeschickt gewählt war. Wir gestehen, daß die Zweifel auch jetzt nicht ganz gehoben sind. Aber die Bedeutung dieses Werkes ließ doch immer den Wunsch siegen, es dem Meister selber zuzuschreiben; und so wollen wir lieber irren, als das herrliche Werk an später Stelle wie ein Nachtrag vorführen. Zudem will es zu den am Schluß des Buches behandelten pistojeser Glasuren des Cinquecento keineswegs passen. Gegen die späte Datierung spricht auch der Altar in Lamporecchio (Abb. 99), welcher die Umformung des pistojeser Vorbilds im Geschmack des Cinquecento zeigt.

Man wird sich die Frage vorlegen dürfen, wer den eigenartigen Auftrag zu dieser Gruppe gegeben hat. Es scheint wahrscheinlich, daß ein junger Gatte diese Stiftung gelobte, als seine Frau der ersten Geburt entgegensah. Wir hätten dann wohl in Marias Zügen ein Porträt zu suchen und im Gesicht der Alten ebenfalls individuelle Bildung. Das führt uns auf die Frage, wie Luca zum Porträt überhaupt stand, einem Thema, das neben dem der Freifigur damals die Bildnerei beherrschte.

Das Quattrocento betätigt im Porträt die sonst vielfach beschnittene Freude am Individualisieren um jeden Preis in der frischen Luft absoluter Meisterschaft. Ein derbes Lebensgefühl schrickt hier vor nichts zurück. Männer, die von dem häßlichsten Gesicht — und das war dasjenige Lorenzo magnificos! — sagen konnten: es ist schön, wenn es redet, machten an die Bildungen der Physiognomien keine konventionellen Ansprüche. Ist doch auch der Typus des Frauengesichtes jener Zeit auf eine Note gestimmt, die mehr Charakter als Reinheit und Gleichmaß der Bildungen ersehnt. Einer derartigen Individualisierung konnte nun Lucas Kunst nicht entsprechen; seine Eigenart sucht, wie oft hervorgehoben wurde, immer den Typus, nicht das Zufällige. Und nun gar eine Glasurtechnik, deren weicher Fluß und Glanz über Furchen, Runzeln, Schatten und Ecken mildernd niederrieselte und selbst dem detaillierteſten Tonmodell die Schärfe und Präzision nahm. Schon der Marmor ist im Grunde nicht das klassische Material für die echte Quattrocentobüste, sondern die Bronze oder der unglasierte Ton. Die Glasur durfte gar nicht daran denken, hier in Konkurrenz treten zu wollen.

Dennoch fehlt auch bei Luca das Porträt nicht ganz; es kommt freilich nicht als Büste, sondern als Hochrelief auf blauem Grund im Rahmen vor. Es dürfte kein Zufall sein, daß wir nur junge Gesichter, Jünglinge und Mädchen von etwa achtzehn Jahren, von ihm haben, wo Jugend und Munterkeit, glatte Wangen und frische Blicke gut zu dem Spiegel der Glasur und der Munterkeit der Farben passen. Berlin, der Fürst Liechtenstein und der Bargello besitzen die drei Köpfe, die allein hier in Frage kommen (Abb. 100 und 101). Nach der Tracht des Mädchenkopfes im Bargello zu schließen, müssen diese Köpfe in die fünfziger oder sechziger Jahre gehören, in die Zeit der Mädchenbüsten Desiderios da Settignano.

Am 19. Februar 1471 hat der 72jährige Meister sein Testament aufgesetzt. Er nennt sich darin „sanus mente, sensu, corpore, visu et intellectu". Sein Neffe Andrea, dem seine Frau in den ersten fünf Jahren der Ehe drei Söhnchen (Antonio, Marco

und Giovanni) geschenkt hat, bekommt die Bottega zugewiesen: „omne creditum et artem lucrativam, quod usque in hodiernum diem satis superlucratis est, et hodie superlucratur et in futurum actus est superlucrari". Am 4. August desselben Jahres bekennt Luca, als er zum Konsul der florentiner Holz- und Steinbildhauerzunft erwählt werden soll, er sei „et etate et infirmitate adeo gravatus, quod sine periculo sue persone dictum officium commode exercere non posset". Hier sind also die Anzeichen, daß Lucas Lebenskraft sich ihrem Ende zuneigt; wir dürfen nicht annehmen, daß er nach 1470 noch viel gearbeitet hat. Er bleibt bei den Neffen Andrea und Simone wohnen, und erlebt es noch, wie die Enkel groß werden (der älteste Sohn Andreas war bei Lucas Tode 15 Jahre). Am 20. Februar 1482 ist er dann gestorben und in S. Pier maggiore beigesetzt worden. Sein Grab ist heute nicht mehr nachweisbar.

15. Charakteristik Lucas.

Luca steht in der vorderen Reihe der großen Künstlerindividualitäten des frühen Quattrocento; er nimmt nicht die erste, aber eine Ausnahmestelle ein. Was die Männer vom Schlage Donatellos, Quercias, Masaccios besonders charakterisiert — bodenständige Wucht und rücksichtslose Gestaltungskraft — ist nicht das, was Luca über seine Mitstrebenden erhoben hat. Er steht aber auch nicht, wie der Mönch Fra Angelico, außerhalb des bewegten Lebens; stofflich freilich gehörte seine Kunst fast ausschließlich den kirchlichen Gedankenkreisen. Im Gegensatz zu der Erregung, in die uns die meisten Werke jener Zeit versetzen, ist Lucas Kunst Beruhigung und Sammlung. Die Fülle, die leicht verwirrt, scheint hier gebändigt sich zusammenzufinden; das Geistreiche, oft kalt und boshaft, mildert sich hier in natürlicher Wärme.

Luca scheint keine eigenwillige Natur gewesen zu sein. Er ging an die Aufgaben ohne Unruhe heran und suchte bedächtig nach der richtigen Lösung. Esprit hat er nie geheuchelt; aber in der höchsten Einfachheit der Mittel liegt doch wohl die noch höhere Kunst. Er ist mit seiner Person und Eigenart wenig hervorgetreten, sondern hat immer nur die Kunst reden lassen. Daraus erklärt sich auch der typische Zug seiner Kunst. Das Hieratische hat er nicht umgangen, sondern eher festgehalten; denn es gab ihm einen willkommenen Anhalt. Wir wissen von seiner Mitgliedschaft bei der Brüderschaft der misericordia; wir erfahren, daß er gern las und selbst einen Band der „Fioretti" von Jacopo da Todi besaß. So gehörte er vielleicht zu den seltenen Naturen, denen die religiöse Deutung der Dinge Tau und Träne ist. Seltsam, daß eine der Hingabe so überaus fähige Natur nicht geheiratet hat. Hier ruht ein Geheimnis, das vielleicht entschleiert werden könnte, wenn wir von Lucas Jugend mehr wüßten. Aber seine ersten dreißig Jahre bleiben uns verschlossen.

C. Justi sagt in seinem „Michelangelo", daß die florentinische Plastik der malerischen Halbskulptur ihre einnehmendsten Werke verdankt. Dies gilt im eminenten Sinn von Luca; viel mehr als von Donatello. Denn dessen Wonne sind doch schließlich Freiplastiken wie der Bronzedavid, der Gattamelata und die Judith. Luca hat keine einzige Rundskulptur geschaffen. Er gewann jedem Ding die eine Seite ab, die ihm die wichtigste schien. Er verlangte, daß man auf seine Sachen losgehe, sich direkt vor ihnen aufstelle. Die kindliche Heiterkeit seiner blau-weißen Töne spricht ganz unmittelbar; nichts Abgründiges, nichts Widerspruchsvolles, nicht Schmerzentbundenes. Entsprach seine Redeweise seinen Gefühlen, so wird er in kurzen Sätzen, ohne viel Parentheſen, gesprochen haben. Er setzte die Gedanken nebeneinander, wie seine weißen Kinder, deren Silhouette so reinlich blinkt. Man möchte wohl wissen, mit welchen Empfindungen Luca sein eigenes Leben überschaut und ob er der Marmorzeiten später, als sie vorüber waren, sehnend gedacht hat. Vasari hat ihn ausdrücklich dagegen verteidigt, daß sein Herabsteigen von Marmor auf Bronze, von Bronze auf Ton nicht Faulheit (infingardaggine) gewesen sei. So dachte der Cinquecentist, dem der Marmor als das höchste Material galt. Das Quattrocento ist darin viel ursprünglicher und harmloser; es

würfelt das Material durcheinander; es liebt nicht nur den Farbenwettstreit, sondern auch das Gegenspiel der Texturen. Wie wundervoll gelang Verrocchio die farbige Komposition des Medicigrabes! Luca hat seine farbige Glasur mit Recht als Entdeckung und Eroberung empfunden. Zuerst glaubte er, die Farbe mit dem Marmor verbinden zu sollen; als das nicht gelang, hat er den Marmor in der weißen Glasur imitiert. Die Glasur ist es, die die zweite, wichtigere Hälfte seines Lebens und seiner Arbeit bestimmt. Ob man um 1460 von seiner Cantoria noch viel Aufsehens machte? Wohl aber war jede neue Lünette, jede glasierte Madonna ein Ereignis; er allein konnte das machen. Wir werden hören, wie man schon bei seinen Lebzeiten sich um diese Reliefs riß, wie ein Sturmlaufen begann und all die kleinen toskanischen und umbrischen Städtchen sich vormerken ließen. Das geschah freilich zu einer Zeit, als seine Hände schon müde geworden waren; aber mit Freude wird der Greis gesehen haben, wie viel Begehren er geweckt hatte. Mit Recht sprach er als Siebzigjähriger von einer „ars superlucrativa".

Abb. 101. Luca della Robbia: Porträtrelief. Florenz, Bargello. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 89.)

Ein Genosse der Pioniere seines Jahrhunderts, lebte er länger als diese und noch in Zeiten hinein, deren Ideal ein anderes war. Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Fra Angelico, Castagno, Dom. Veneziano, Fil. Lippi waren längst dahin gegangen, ehe Lucas Augen sich schlossen. Man bedenke, daß Leonardo bereits dreißig Jahre alt war, als Luca starb. In Botticelli, Verrocchio, den Pollaiuoli tauchten Künstler auf, deren Gestaltungen Luca fremd, gefährlich scheinen mußte. Wohl wird er mit Staunen die herrlichen Engel gesehen haben, die Antonio Pollaiuolo in der Kapelle des Kardinals von Portugal, in San Miniato, unterhalb der Decke Lucas malte; aber wenn dieser Künstler ihm dann seine Ringergruppe Herkules und Cacus gezeigt hat, wird Luca den Kopf geschüttelt haben. Eine Natur wie Antonio Rossellino stand ihm näher; Verrocchio dagegen mochte ihm viel zu kompliziert und verworren erscheinen. Überhaupt ging ihm die Entwicklung zu sehr auf das Gefällige; Menschliches, allzu Menschliches wurde gebildet und die Typik des pathetischen Stils eher vermieden als gesucht. Als man ihn 1471 zum Vorstand der Bildhauerzunft machen wollte, lehnte er ab; er mochte fühlen, daß er nicht mehr der geistige Führer der Gruppe sei, die er vertreten sollte.

Wir haben mehrfach ausgesprochen, daß keiner der Quattrocentisten der Kunst der Griechen so nahe gekommen ist, wie er. Dies hat er nicht auf literarischem Wege erreicht: er gehörte nicht zu den Humanisten und hätte mit Botticelli nicht disputieren können. Nicht einmal die Antiqua übernahm er; er schrieb ruhig gotisch weiter und bisweilen verschrieb er sich (amunzio vobis galdium). Der schöne Titulus des Federighigrabes ist ihm sicher vorgemalt worden.

Wie kommt es, daß die Medici seine Kunst so wenig begehrt haben? Piero de' Medici soll sich von ihm sein Studio haben schmücken lassen; dies ist der einzige Auftrag, von dem wir wissen. Man hat die zwölf Monatsteller des Kensington-Museums mit diesem Raum in Zusammenhang gebracht (Abb. 102). Lucas bleibende Gönner sind die Dombehörden, Bischöfe, die Opera der Spitäler, das Kapitel von Nonnenklöstern, Bettelordenkirchen. Selten treten die vornehmen florentiner Familien mit ihren Wünschen an Luca heran. Vergebens suchen wir die Namen der Baroncelli, Gianfigliazzi, Rucellai, Strozzi, Pitti, Mellini, Panciatichi, Buondelmonti, Bardi, Peruzzi, Rinuccini in Lucas Biographie. Donatello ist 1466 schon gestorben; nicht Luca ist bei den Medici an seine Stelle getreten, sondern Verrocchio. Auch die Dombehörde hat ihn sich später nicht erhalten; warum hat Ghirlandajo ein Mosaik und nicht Luca eine Glasur für die Lünette der Porta della Mandorla am Dom gemacht? Derartige Fragen könnte man noch vielfach stellen.

Eins muß gesagt werden, was manches erklärt: Luca gehörte nicht zu den Naturen, die rasch arbeiteten. Donatello war darin ganz anders, und Lucas Neffe, Andrea, erst recht. Wieviel Zeit verschlingt nicht die Arbeit an der Kanzel oder der Bronzetür! Die eine Lünette des Doms wird erst nach vier Jahren fertig! Bedenkt man, wieviel Madonnen und Altäre Andrea binnen zehn Jahren fertig gestellt hat, so scheint die Zahl von Lucas Madonnen, auch wenn wir vieles verloren rechnen, auffallend klein. In der Tat müssen wir vieles verloren geben; denn gerade bei Lucas Madonnen handelt es sich meist um mobile Stücke, die leicht transportiert werden und — zerbrechen konnten. Gegen die heimlichen Zerstörer, den Regen, den Schimmel, den Rost, ebenso gefeit wie gegen Gelüste der Barbaren, die kostbares Material einschmelzen, unterlagen die Terrakotten doch sehr stark der zufälligen Zerstörung. Ich glaube, daß man Lucas Hausmadonnen ruhig verdreifachen darf, will man sich den originalen Bestand vergegenwärtigen.

Friedrich Naumann hat einmal die Definition gewagt: Schön ist das, was die Seele beruhigt. Sicher gilt dieser Satz von Lucas Kunst. Man mag ihre Grenzen zugeben, ihr Wert ist ein absoluter. Es kommt nicht darauf an, ob sie zu jeder Zeit offene Augen und Herzen findet — das Glück erlebt kein Kunstwerk! Aber diejenigen, welche dieser künstlerischen Sprache lauschen, werden stets in einen immer tieferen Bann gezogen werden und nicht aufhören können, den reinen Bildungen dieses Künstlers sich liebend hinzugeben.

Abb. 102. Luca della Robbia (?): September. Teller. London, S. Kensington-Museum.
(Zu Seite 92.)

II. Andrea della Robbia.

16. Charakteristik Andreas.

Es ist eine eigenartige Sache mit der Vererbung der künstlerischen Kraft. Das Grundgesetz steht fest, daß sie sich nicht vererbt, daß der Genius den seltenen Funken, der auf ihn fiel, nicht weitergeben kann. Was sich vererbt, sind die Akzidentien. Eine alte Erfahrung lehrt, daß beim Künstler das Verhältnis am glücklichsten ist, wenn er einen mittelmäßig begabten Vater hat, der das Handwerk recht und wacker betreibt, mit dessen Hilfe der Sohn dann das Große schaffen wird. In solchem Fall spielt das Söhnchen schon in der Wiege mit Marmorknickern und nascht mit drei Jahren an den Farbentöpfen, mit sechs Jahren hilft er schon den Marmorstaub abblasen und die Farben reiben und mit zwölf Jahren ist er mit all den Äußerlichkeiten fertig, die ein gewöhnliches Menschenkind mit sechzehn Jahren erst kennen lernt. Natürlich handelt es sich um jene Dinge, die das eigentliche Schaffen als Voraussetzung braucht. Das bezeichnendste Beispiel für die Gunst solcher Zustände ist Raffael.

So günstig nun das eben beschriebene Verhältnis ist, so ungünstig ist die umgekehrte Lage, wenn der Vater der Bedeutende und der Sohn nur der Erbe ist. Dieser ist schlimmer daran als alle anderen. Denn des Vaters Größe drückt auf ihn, er ist unfrei und sein bescheidenes Talent findet nicht die Pflege und Anerkennung, die es braucht, sondern höchstens die mitleidige Teilnahme, die tödlich wirkt. Das, was er erben kann, ist nicht das Wesentliche; einer hochentwickelten Stufe des Könnens und Urteilens gegenüber wird er mut- und fassungslos gegenüberstehen. Er hat zwei Wege: entweder des Vaters größere Art in der Nachahmung möglichst lange täuschend festzuhalten, ohne zu wagen, etwas Eigenes dazu zu tun; oder auf demjenigen Weg sich selbständig durchzuarbeiten, wo Fleiß, Ausdauer, Anlage und Geschicklichkeit von Wert sind, nämlich dem der Technik.

Andrea hat diesen letzteren Weg eingeschlagen. Neben seinem genialen Onkel steht er wie ein Talent mit wertvollen Qualitäten. Aber er hat das Glück gehabt, eine Arbeitsweise zu erben, die ihre volle Entfaltung noch vor sich hatte. Dies Gegebene zu entwickeln, zu erweitern, die Stimmung dafür wachzuhalten und die Wünsche herauszufordern — das ist Andreas Arbeit gewesen. Wer wollte sie unterschätzen, der wir so Erfreuliches verdanken? Sein Werk ist eine vielseitige Verwertung von Lucas Kunst, nicht eine Steigerung, mag sie nach außen noch so bestechend und pompös hervortreten.

Andreas Kunst popularisiert die Errungenschaften der Residenz Florenz für die Provinz, und zwar vor allem für Umbrien. Hier, wo der beschauliche Sinn und die gemütvolle Poesie fromm bewegter Seelen zu Hause ist, wo das Herz des heiligen Franz inbrünstig schlug und Jacopo da Todi seine Hymnen sang, hier hat Andreas große bunte, malerisch bewegte Tafel ihre breiteste Entfaltung erlebt. Dagegen findet man in Florenz verhältnismäßig wenig von Andrea; nur die Loggia der Innocenti und die andere von S. Paolo behauptet sich im flüchtigen Erinnerungsbild. Wer die blanken

spiegelnden großen blau-weißen Altartafeln Andreas in einer stillen Klosterkirche, unter ernsten Trecentisten, hat aufleuchten sehen — etwa in der Osservanza von Siena —, der weiß, wie stark in dieser stimmungsvollen Einsamkeit das große glasierte Relief wirkt. In Florenz verbreitet die Madonna in S. Egidio und die in der Unterkirche von San Gaetano wohl die meiste Stimmung.

Andrea hat die Goldbarren, die ihm Luca vererbte, in Kursmünze umgeprägt. Luca war durchaus nicht betriebsam; sein Neffe, der Familie und kein Vermögen hatte — be-

Abb. 103. Andrea della Robbia: Altar aus Varramista. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 103.)

kanntlich erbte sein Bruder allen Grundbesitz — war zur Rührigkeit gezwungen. Diesem schien es unbedenklich, sich zu wiederholen, wenn die Leute entzückt waren; unter seinem Sohn Giovanni kam es dahin, daß man sich die Sachen nach berühmten Mustern direkt bestellte. Während Luca sich nur selten von der Architektur trennte und meist für bestimmte Plätze die Tondi und Lünetten formte, wird das Glasurrelief Andreas mobil. Es erobert sich den Platz auf dem Altar, wo es die gemalte Tafel oder die Statue verdrängte. Im Dunkel des Chores, wo sparsames Licht auf die bunten Wandfresken schien, mußte das lebendige Flackern und Spiegeln dieser großen Tafeln mit ihrem kühlen Duett von Blau-Weiß sich gegen das warme Rotgold der Fresken sehr wirksam abheben.

Rahmen, Predelle, Lünette, alles lieferte Andreas Bottega; man brauchte nur zu bestellen. Oft genug mag Andrea nur die Maße und die Heiligen einer solchen Tafel notiert bekommen haben. Dann wurde in Florenz alles geformt, sauber gebrannt, auf den Ochsenkarren verladen und an Ort und Stelle zusammengesetzt. Neben der Tafel wird die Einzelfigur in der Nische, ja bisweilen auch die Freifigur jetzt vielfach hergestellt.

Luca war Marmorarius und Gießer; erst ganz allmählich trennte er sich vom Stein und der Bronze. Andrea hat diese gesunde Schule nicht durchgemacht; er hat sich sofort auf die ars lucrativa gestürzt. Lange glaubte man, daß der Marmoraltar in Sa. Maria delle Grazie in Arezzo von ihm sei, bis man erkannte, daß er Benedetto da

Abb. 104. Andrea della Robbia: Altartafel. Gradara.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 103.)

Maianos Arbeit ist. In S. Giobbe in Venedig, wo Andrea die Decke glasierte, hat nicht er, sondern Francesco di Simone den Marmoraltar gearbeitet. Freilich muß man, will man gerecht sein, bedenken, daß sein Onkel wenig mehr in Marmor arbeitete, als Andrea (um 1455) bei ihm in die Lehre trat.

Andrea wurde 1435 geboren, also in demselben Jahr wie Verrocchio, neun Jahre vor Botticelli und Perugino, sechs Jahre nach Ant. Pollaiuolo, drei Jahre vor Melozzo. Als er — um 1460 — mit eigenen Gedanken neben seinem Onkel hervortrat, war schon die neue Zeit angebrochen, die zu der Jugend Lucas in schärfstem Gegensatz stand. Man hatte genug an dem Wuchtigen, Schweren, Ungeschlachten; man suchte nicht das Gebundene, sondern das Bewegte, nicht das Mächtige, sondern das Zierliche, nicht das Geschlossene, sondern das Malerische. Wie die frühe Zeit in Donatellos Bronze-David ihr Symbol hat, so steht jetzt der etwa fünfzig Jahre später entstandene David Verrocchios über der Pforte zu der neuen Zeit.

Noch etwas anderes hatte sich geändert. Mit fliegenden Fahnen hatte man im Anfang des Quattrocento das kirchliche Lager verlassen und war einer neuen Seligkeit, die verlockend in weißer Schöne in der Ferne leuchtete, entgegenmarschiert. Aber man hatte sich das Umsatteln zu leicht vorgestellt. Den heiligen Hain, von dem man träumte, konnten nur diejenigen betreten, welche Latein oder gar Griechisch konnten. Es war nicht jedermanns Sache, an den Debatten der platonischen Akademie teilzunehmen, wo man mehr aufweisen sollte, als man besaß und zu besitzen verpflichtet war. Man sah ein, daß es im Schatten der Kirche doch schließlich am kühlsten war und man sehnte sich nach der einfachen Regel zurück. Schließlich bleibt das Menschenherz immer dasselbe unruhige Ding, das nicht nach der Wahrheit, sondern nach Beruhigung verlangt. Diese aber konnte die neue Philosophie nur wenigen geben, nur solchen, die den Dingen fest ins Antlitz zu sehen sich nicht scheuten und den Mut hatten, bei der Resignation anzukommen. Das sind die Gründe, weshalb die Bettelorden seit etwa 1460 wieder eine unerwartete Bedeutung gewannen. In ihrer Geistesrichtung lebte auch Andrea; er gehörte nicht zu denen, welche Savonarola erst zu erschüttern brauchte; er hatte keine nackten Bilder auf den Scheiterhaufen zu bringen und keine früheren Keckheiten zu bereuen. Vielleicht war ihm der Sturz der Medici, denen er ebensowenig zu danken

Abb. 105. Andrea della Robbia(?): Altar in der Medicikapelle von Sa. Croce. Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 103.)

Abb. 106. Andrea della Robbia: Anbetung des Kindes. Verna. (Zu Seite 103.)

hatte wie sein Onkel, eher willkommen als schmerzlich. Sein bedeutendstes Werk, die Lünette an der Loggia San Paolo, ist 1496, also in dem Jahr entstanden, als die Medici vertrieben waren und Savonarola auf der Höhe stand. Ein neunzigjähriges Leben führte ihn nicht nur bis an die Schwelle der Hochrenaissance, sondern ließ ihn das ganze erste Viertel des Cinquecento noch mit erleben. Er starb fünf Jahre nach Raffael, sechs nach Lionardo und nur sechs vor Andrea del Sarto. Aber wie die Begriffe Rom und Robbia durch eine tiefe Kluft voneinander getrennt sind, so hat auch Andrea an der neuen Bewegung, deren Zentrum Rom war, nicht mehr teilgenommen. Als der Vater ein Siebzigjähriger wurde (1505), wird er seinen Söhnen die Bottega übergeben haben. Die Lünette in Pistoia bezeichnet rund den Schluß seiner Arbeit; die Arbeiten in Viterbo sind kaum noch eigenhändig ausgeführt.

17. Persönliches. Die Altartafeln.

Über Andreas persönliche Lage sind wir weniger unterrichtet als über die seines Onkels. Manches kam schon zur Sprache. Als er geboren wurde, lebten die Großeltern mit den Eltern und Luca noch zusammen in dem Haus Via S. Egidio; als Zehnjähriger siedelte dann Andrea mit in das neue Haus bei S. Barnaba über. Kaum erwachsen verlor er beide Eltern (etwa 1457) und blieb dann mit dem Bruder und zwei Schwestern bei dem Onkel wohnen; das Haus gehörte diesem und den Kindern

des Bruders zu gleichen Teilen. Die italienische Sitte verlangt, daß bei verwaisten Kindern der Bruder nicht vor den Schwestern heirate, sondern diese erst versorge. So kam es, daß Andrea erst als Dreißigjähriger heiratete. Seine Gattin Giovanna di Piero di Ser Lorenzo di Paolo hat ihm im ganzen sieben Söhne (keine Tochter?) geboren: Antonio (geb. 1467), Marco (geb. 1468), Giovanni (geb. 1469), Francesco, Paolo, Luca und Girolamo, dieser letzte 1488 geboren. Von diesen ist Giovanni, der dritte Sohn, für die Kunst am wichtigsten geworden. Früh schon trat er bei dem Vater in die Lehre; als Achtundzwanzigjähriger übernahm er schon Spezialaufträge und spätestens 1513 ist ihm auch juristisch die Bottega übergeben worden, während sein Vater diese erst bei Lucas Tod (1482), also siebenundvierzigjährig übernommen hatte. Die Kataster melden steigenden Erwerb. 1498 hat Andrea, jetzt Alleinbesitzer des Hauses, ein anstoßendes Grundstück zugekauft, das vier barili (große Fässer) vino pro Jahr abwirft; es ist zwei staiori groß, d. h. so groß, daß man zwei Scheffel (stai) Getreide darauf säen kann. Jeder staioro kostete vierzig Gulden. Dann hat er auf dem alten Gartenterrain ein Haus gebaut, das ein gewisser Baldo di Giovanni di Berto aus Carreggi um $14^1/_2$ fiorini gemietet hat. Ferner hat Andrea ein Stück Land (Acker) „nel popolo di S. Giorgio a Ruballa“

Abb. 107. Andrea della Robbia. Verkündigung. La Verna. (Zu Seite 104.)

Abb. 108. Andrea della Robbia: Triptychon. Assisi, Portiuncula.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 105.)

gekauft, achtzehn staiori groß, wo Oliven, Trauben und Agrumen wachsen; im Stall brüllt ein Ochse. So stehen Andreas Verhältnisse etwa in der Zeit, in welcher Giovanni, der 1469 geborene dritte Sohn, Tommasa di Carlo di Geri Bartoli*) heimführte. Die drei dieser Ehe entsprossenen Söhne Marco, Lucantonio und Simone fielen alle in den Kämpfen von 1527, während ihr Vater Giovanni sie um zwei Jahre überlebte. Für den Madonnenmeister Andrea ist es wichtig, daß die Kinderstube daheim in den Jahren 1467—88 immer frisch bevölkert wurde.

Die Aufträge nach außerhalb setzten noch zu Lucas Lebzeiten ein. Um 1480 gehen die ersten schwerbeladenen Karren über die Straße nach Arezzo. Eine solche Transportexpedition aus dem Jahre 1505 ist uns beschrieben, als die Lünette für Pistoia abgeliefert wird. Andrea (damals siebzigjährig), einer der Söhne, ein garzone und das Pferd werden vom 26. Juli bis 24. August, 28 Tage lang, mit 42 Lire in Pistoia beköstigt; diese drei Menschen hatten also zusammen pro Tag $1^1/_2$ Lire zur Verfügung, d. h. bei vierfacher Kaufkraft des damaligen Geldes 6 Lire

*) Die Familie Bartoli ist dieselbe, welche den Altar der Gürtelspende in La Verna stiftete. Dieser wird von der Lokalforschung ins Jahr 1486 gesetzt. Vielleicht hängt dieser Auftrag mit der Verlobung zusammen.

Abb. 109. Andrea della Robbia: Krönung Marias. Siena, Osservanza.
Photographie Lombardi, Siena. (Zu Seite 105.)

= 5 Mark. Gerade vier Wochen dauerte es, bis die Lünette an Ort und Stelle eingemauert war.

Der Export hat bisweilen große Dimensionen angenommen. Wieviel Wagenladungen sind allein auf den Berg La Verna, nach Arezzo, nach Foiano und Sa. Fiora

Abb. 110. Andrea della Robbia: Gürtelspende. Foiano.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 106.)

gegangen! Seltsam, daß nördlich über Pistoia hinaus nach Oberitalien zu keine Stücke geliefert wurden. Bologna z. B. besitzt keinen Robbia, obwohl der alte Reitweg (über Faenza) nicht so steil war wie die heutige Chaussee und Bahn, die bei Pracchia in der Höhe von 618 m den Kamm des Apennin überschreitet. Nach Süden zu ist ebenfalls eine feine Grenzlinie erkennbar, über welche die Glasur nicht dringt. Nach Rom paßte sie nicht, aus Gründen, die man sich leicht klar machen kann; die kleinen fünf Stücke,

Abb. 111. Andrea della Robbia: Linke Predelle des Altars der Gürtelspende.
La Verna, Sa. Maria degli Angeli.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 106.)

die Rom heute hat, sind späterer Import. Nur Fliesen haben die Robbias für Raffaels Stanzen geliefert. Neapel und ganz Unteritalien hat keine Robbias, obwohl man in Neapel schon im fünfzehnten Jahrhundert für die Majolika so viel übrig hatte. Das Absatzgebiet ist beschränkt auf die drei Provinzen Toskana, Umbrien und die Marken. Die heute in Genua und Mailand befindlichen Stücke sind größtenteils Import. Aus alter Zeit besitzt Sizilien (Palermo, Messina, Trapani) einiges.

* * *

Dem Bestreben, Andreas Kunst von der Lucas möglichst streng zu scheiden, wird eine historische Betrachtung in der Reihenfolge der Entstehungszeit der Arbeiten nur schwache Dienste leisten. Denn Andrea ist Eklektiker, der sich nicht aus der inneren Notwendigkeit seines Wesens organisch entwickelt, sondern der in lockerer Laune verschieden wählt und sich leicht beeinflussen läßt. Wie fest bleibt Luca seiner Eigenart treu, als rings um ihn herum ganz andere Parolen ausgegeben wurden! Bei Andrea pflegt man von einer Verrocchio-Periode, einer Perugino-Zeit zu sprechen. Während Luca sich vom Farbigen zum reinen blau-weißen Duett entwickelt — nicht umgekehrt, wie Marcel Reymond immer wieder drucken läßt —, bleibt Andrea bei dem, was ihm der Onkel am meisten empfohlen hatte; nur bei Straßenlünetten, wo er mit der Sonne rechnete, kommen bisweilen mehr Farben vor. Die Söhne haben sich ja dann ganz der bunten Polychromie zugewandt, im Sinne der Bravourleistung.

Ich glaube, man wird am besten bei Andrea Typenreihen ansetzen und mit den Sachen beginnen, in denen er ohne Vorbild selbst sich entscheiden mußte, vor allen den großen Altartafeln. Diese großen „Tavole“ waren es, auf die er das meiste Gewicht legte. Das Gelingen der ersten derartigen Stücke muß ein technisches Ereignis gewesen sein. Ebenso ist die Rundplastik der Freifiguren sein Eigentum. Dagegen gehörten die Madonnen wohl zu den ständigen Nebenaufträgen. Überall werden wir die Entwicklung in die Breite, den „sviluppo della scena“, aber nicht die Katharse im Sinne einer zarteren Ordnung verfolgen können.

Die Altartafel tritt mit dem Altarbild in demselben Sinne in Konkurrenz wie beispielsweise Minos marmorne Wandaltäre in der Badia von Florenz oder im Dom

Abb. 112. Andrea della Robbia: Rechte Predelle vom Altar der Gürtelspende.
La Verna, Sa. Maria degli Angeli.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 106.)

von Fiesole. Das Altarblatt der toskanischen Quattrocentenmalerei weist fast regelmäßig eine von Heiligen umstandene Madonna auf; diese Gruppe der drei oder fünf Figuren ist ebenso stereotyp wie die Sieben- oder Neun-Zahl der Fenster am Rusticapalast. Denkt man an Bilder wie A. Pollaiuolos Tafel aus der Portugalkapelle (Jakobus, Vincenz, Eustachius), an Lorenzo di Credis große Tafel im pistojeser Dom oder an Botticellis Johannes-Altar im Berliner Museum, so meint man hier überall die Figuren leicht herauslösen zu können, — so plastisch und isoliert stehen sie auf dem vordersten Prospekt. Solchen Vorbildern schloß sich Andrea an. Zu den einfachsten Beispielen dieser Art gehört der Altar aus Varramista bei Pontedera, der heute im Berliner Museum steht und darum besonders bekannt ist (Abb. 103). Schmale Pilaster mit gemaltem Ornament, ein breiter Fries mit schwerem Laub über dem Architrav und eine reichlich hohe Predelle rahmen das breite Rechteck der Mitte. Hier erscheint Maria auf Wolken sitzend, die Heiligen Franz und Cosmas stehen auf dem Erdboden an der Rampe. Also ein Thema, das dem der sistinischen Madonna verwandt ist. Jede Figur steht für sich in klarer Silhouette; die drei Teile der Predelle verstärken noch die Teilung. Wie immer, würde die Madonna, stände sie auf, alles Menschliche weit überragen. Das ziemt sich für eine Himmlische, die wie ein Sternbild in den Wolken hängt. Dem Berliner Altar stehen die in Camposanto in Arezzo, der fünffigurige in Gradara bei Pesaro (Abb. 104) und schließlich auch der von verschiedenen Händen geformte, heute in der Medici-Kapelle in Sa. Croce aufgestellte Altar (Abb. 105) nahe.

In strenger Pilasterarchitektur, welche die Holzrahmung nachbildet, stehen ebenfalls einige Altäre, welche nicht die auf Wolken thronende Maria feiern, sondern eine irdische Szene der Heiligenlegende erzählen. Hier sind Bilder wie Fra Filippos Altarbild aus der Kapelle des Palazzo Riccardi das direkte Vorbild gewesen; Heinrich Brockhaus hat nachgewiesen, daß ein dem hl. Bernhard von Clairvaux zugeschriebener Hymnus diesen Bildern und Reliefs der Anbetung zugrunde liegt. Dieses Bildrelief (Abb. 106) mit der einsamen Mutter und dem Kind auf der nackten Erde, über dem die Engel das Hallelujah singen und der Ewigvater den Segen spendet — ein echtes Weihnachtsbild, wenn auch der presepio (Stall mit Ochs und Esel) fehlt — kommt dann in der Reduktion auf

Mutter und Kind zahllos oft vor — man hat 47 Exemplare solcher Reliefs gezählt. Den gleichen Stil haben die Reliefs der Verkündigung; am schönsten in La Verna, wo seltsamerweise der Engel von rechts naht (Abb. 107). Auch hier haben gemalte Gruppen, wie das Fresko Baldovinettis in der Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato das Vorbild hergeliehen; beiderseits liegt die Erinnerung an szenische Bilder des Mysterienspiels zugrunde. Jener Gott Vater im Kreise der Cherubim, wie er auf dem Altar in

Abb. 113. Andrea della Robbia: Kreuzigung. La Verna, Cappella delle stimate. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 108.)

La Verna erscheint, thronte genau so beim Festspiel an der inneren Fassadenwand der florentiner Annunziata hoch oben auf einem Balkon, wo er großmächtig zwischen zehn kleinen angioletti saß. Nicht die erste Anrede des Engels „ave Maria“ ist geschildert, auf die hin das Mädchen erschreckt und überrascht zusammenfährt, sondern die spätere Szene, als der Engel sein Eindringen gerechtfertigt hat und die nun überzeugte Vergine ihr demütiges: „ecce ancilla domini“ stammelt. Aus der Erinnerung an die Bühne erklärt es sich auch, daß die Lilien nicht vom Engel gebracht werden, sondern bereits in der

großen Vase zwischen ihm und Maria stehen. Während die florentiner Maler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sich daran machten, die Szene der Annunziazione weiter oder intimer auszudeuten — man denke an Leonardos Bild in den Uffizien —, hielt Andrea die Szene in der einfachen Darstellung fest, wie sie kirchlicher, aber auch einfacher für den Plastiker und namentlich für den Ofen geeigneter war.

Wenn Andrea hier mit der Regie möglichst sparsam verfährt, so bietet er bei der offenen Szene, die sich im Freien abspielt, dagegen viel Detail. So führt er z. B. in

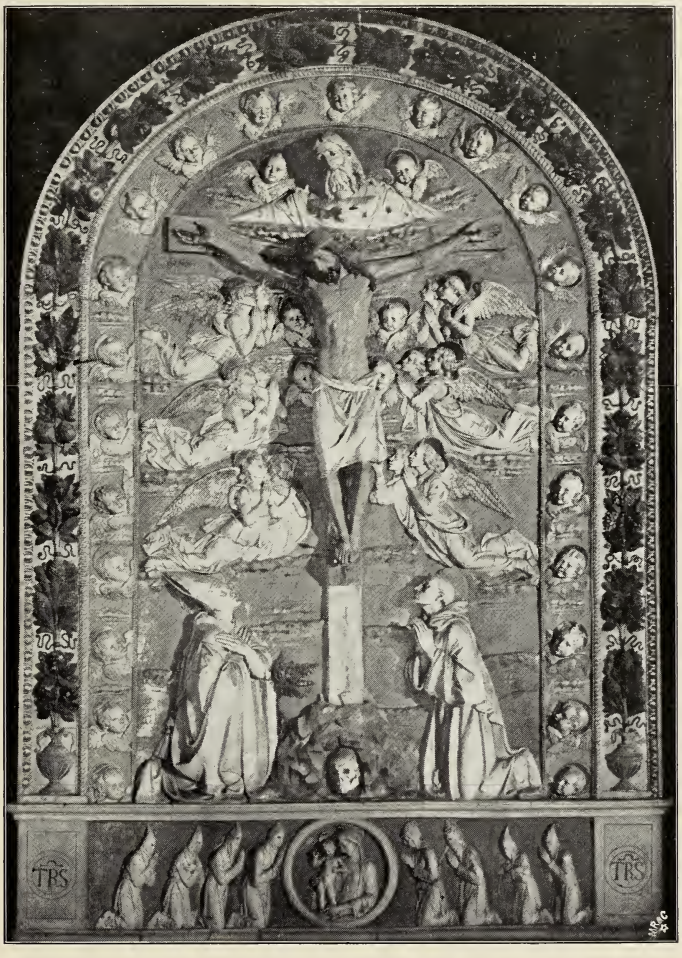


Abb. 114. Andrea della Robbia: Kreuzigung. Arezzo, Cattedrale.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 108.)

dem durch Piaster dreigeteilten Altar der Portiuncula in Assisi (Abb. 108) in der Mitte die Krönung Marias in den Wolken in reinem Blau-Weiß vor; seitlich dagegen staffiert er zwei Landschaftsbilder (Franz' Stigmatisation und Hieronymus' Buße) sehr reichlich aus. In diesen Landschaften ist Ghibertis Vorbild deutlich.

Andrea hat sich von dieser Nachahmung des gemalten Bildes und Bronzereliefs später aber doch wieder befreit und sich einen eigenen empyräischen Stil gebildet, den er der sienesischen und umbrischen, nicht aber der florentiner Kunst entnahm. Beim Altar der Osservanza bei Siena (Abb. 109), der etwa in die achtziger Jahre gehört, ist

es deutlich, daß er das Thema der Assunta sieneser Tafelbildern nachbildete, etwa Matteo di Giovannis Bild aus San Eugenio bei Siena, das heute in der Londoner National-Gallery (Nr. 1155) hängt. Diese Bilder hatten die „Regie in den Wolken" meisterhaft entwickelt, eine bewegte allseitige Füllung des großen Grundes erreicht und die Erde nur als kleines Landschaftsband am Fuß aufleuchten lassen. Andrea stellt die Heiligen auf die schmale weiße Brüstung des Sockels, so daß sie vor dem Himmel stehen, in dem die Menge der himmlischen Heerscharen feierlich schweben. Sie feiern die festliche Stunde der Inthronisation der Jungfrau, bei der die Trompeten schmettern, die Flügel rauschen und die Seelen lachen. Dies himmlische Schauspiel schwebt mit tanzenden Lichtern über den Köpfen der Heiligen.

Einer gleichen Kategorie gehört die vielfach wiederholte Szene der Gürtelspende an, für die Andrea in Nanni di Bancos Relief am florentiner Dom das Muster vor Augen hatte (Abb. 110). Hier steht neben den knieenden Figuren auch der Sarg mit den Blumen, in welchem die Jungfrau gelegen hat; er bildet das horizontale und irdische Gegengewicht gegen die oberen Regionen. Gewiß hat auch Verrocchios Grabmal des Kardinals Forteguerri in Pistoia eingewirkt. Da diese Hochtafeln das Empyreum darstellen wollten, so waren auch die unzähligen Cherubim am Fries, die Engel der Predelle (Abb. 111 und 112) und die Köpfchen in der Lünette sehr wohl berechtigt.

Abb. 115. Andrea und Giovanni della Robbia: Fonte battesimale. Sa. Fiora. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 109.)

Abb. 116. Andrea della Robbia: S. Giorgio. Brancoli.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 109.)

Denn das Gebundene der Erdenschwere sollte möglichst aufgehoben werden; ein vielfaches Schweben in ewigen Räumen, wo Selige im Puppenstand himmlisches Unterpfand erwerben, soll die erregte Menschenseele dem Glauben zuführen: „Siehe, ich sah den Himmel offen." Gerade vor diesen flachen, malerisch bewegten Tafeln fühlt man es deutlich, daß Andrea kein Marmorplastiker, überhaupt kein Plastiker war, sondern stets von der Fläche ausgehend dieser die höchsten Täuschungen im Sinne des Bildes zu entlocken suchte. Es sind Bestrebungen, die auf Fra Bartolommeos Gericht in den Uffizien hin führen, und an den Zusammenhang zwischen Andrea und Perugino denken lassen. Die Themata der Krönung Marias, der Assunta, des Resurrectus, des Pfingstfestes, der Gürtelspende finden sich namentlich im umbrischen Land vielfach. Arezzo, La Verna, Città di Castello, Memmenano, Foiano (bei Arezzo) und Sa. Fiora (in Südtoskana) sind die wichtigsten Plätze. Man hat in Umbrien von je die ekstatischen Visionen bevorzugt. Andreas Altäre entstanden etwa zu derselben Zeit, als in Orvieto Signorelli seine Eschatologie malte. Auch in der Wahl dieser Themata verrät sich das nahende Cinquecento. Man hatte genug an den bukolischen Geburtsszenen, an dem Turnierzug der drei Könige und den Wochenstuben mit den Badewannen. Hinauf, hinauf strebt's. Auch hier wirkte Savonarola ein. Wie er der Kunst den großen Dienst tat, das Detail zu verfluchen, so hat er auch die Emphase für die höhere Vision entzündet.

Diese großen Tafeln wird man in Florenz vergeblich suchen. Man hatte hier doch wohl ein zu klares Stilgefühl dafür, daß Bilder gemalt sein sollten, und daß die Plastik nicht ihre Gesetze sprengen dürfe. Oder war es die Abneigung gegen das Material? Übrigens sind manche umbrischen Altäre (in La Verna) von florentiner Familien (Bartoli, Alessandri) gestiftet worden.

Während Lucas Natur nur selten sich dazu verstand, die Passion darzustellen — wir erinnerten an seine Verwandtschaft mit der Künstlernatur Jan van Eycks — hat Andrea das Thema des Kruzifixus mehrfach groß entwickelt. Ein hölzernes Kruzifix, das ihm 1490 von der Domopera in Auftrag gegeben wurde, ist nicht erhalten. Von den Kruzifixaltären ist der in La Verna (Cappella delle stimate), von den Alessandri in Florenz gestiftet (Abb. 113), bei weitem der bedeutendste und größte. In den Hauptfiguren (namentlich bei Johannes) ist die Anlehnung an Lucas Kreuzigung in der Impruneta deutlich. Aber während Luca sich auf die drei Hauptfiguren beschränkte, geht Andrea auch hier in die Breite. Zwei knieende Heilige unten, acht ganzfigurige Engel zu den Seiten des Kreuzes, die Scheiben von Sonne und Mond, die Taube und ein Cherubimrahmen mit 23 Köpfchen, denen 24 Büschel des äußersten Fruchtkranzes entsprechen, bringen eine mächtige Wirkung hervor. Die Ekstase der Verzückung, auf die es auf diesem heiligen Franziskanerberge vor allem ankam, und hier in der Cappella delle stimate das Hauptthema war, bemächtigt sich auch der Passion und entreißt die Szene der blutigen Erdenwirklichkeit. Das Holz der Schande wird zum Symbol der Erhöhung. — Die Kreuzigung in Arezzo (Abb. 114) steht lange nicht auf dieser Höhe.

Abb. 117. Andrea della Robbia: Madonna in Stia.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 111.)

Die Szenen der Geburt Christi, der Anbetung der Hirten und der Magier (Arezzo), der Beschneidung (leider nicht erhalten; nach Vasari einst in Arezzo, S. Francesco), die Disputa des Zwölfjährigen (Predelle des Altars della Cintola, Sa. Fiore), der Taufe kommen meist in den dreiteiligen Predellen der empyräischen Altäre (z. B. Abb. 108), seltener als Hauptbild vor. Luca hatte auch hier das Vorbild der Komposition gegeben; vergleicht man das Münchener Relief (Abb. 94) mit der Predelle in der Osservanza

Abb. 118. Andrea della Robbia: Die Madonna der Architekten.
Konsole von Francesco di Simone. Florenz, Bargello.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 111.)

bei Siena (Abb. 109), so findet man eine überraschende Übereinstimmung. Der große Altar der Anbetung der Hirten in Sa. Chiara in S. Sepolcro hat sich mehr an das Relief Lucas im Kensington-Museum (Abb. 93) angelehnt. Bei diesem Altar, der 24 menschliche Figuren, 12 Cherubim und 8 Tiere enthält, ist das Landschaftliche wieder sehr reizvoll. Aber das Ganze ist zu unruhig, zu voll, die Figuren zu klein, das Szenische bedrängt das Figürliche. Wieviel größer wirkt Luca mit dem viel kleineren Relief!

Die Szene der Taufe Christi ist an dem Fonte battesimale von Sa. Fiora (Abb. 115) dargestellt, würdig und feierlich, mit nur vier Figuren. Der Täufer kniet und tauft zu gleicher Zeit. — Die Auffassung ist sehr verschieden von der bei Verrocchio.

Von Szenen aus dem Leben der Heiligen erwähne ich den schönen Tobias am Tabernakel der Cappella Vieri Canigiani im Kreuzgang von Sa. Croce, die Enthauptung des Cosmas auf der Predelle des Berliner Altars (Abb. 103) und vor allem den Georgsaltar in Brancoli (Abb. 116), dessen Basis mit dem Fries in den Carceri von Prato (Abb. 131) so genau übereinstimmt, daß beide Arbeiten in die Zeit um 1490 gesetzt werden müssen. Hier ist das Vorbild, Donatellos Predelle an Or San Michele, ziemlich direkt benutzt. Dieses Georgsrelief ist eine der leidenschaftlichsten Kompositionen, die Andrea gelangen. Meist empfindet, träumt, ahnt, betet, weint, harrt und schaut man bei ihm. Es handeln nur die Krönenden (Gott Vater und Engel), Büßer wie Hieronymus, Verkündiger (Gabriel). Hier bei Georg ist eine große Aktion dargestellt, die diagonal das Relief beherrscht. Feind und Opfer füllen die beiden andern Ecken der Tafel.

Abb. 119. Andrea della Robbia: Madonna. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas.

(Zu Seite 111.)

18. Madonnen.

Es wird Zeit, daß wir uns von den großen Altartafeln den kleineren Reliefs der Madonnen zuwenden. Ihre Eigenart denen Lucas gegenüber werden wir jetzt, wo wir Andreas Natur kennen gelernt haben, leichter begreifen. Man tut Andrea unrecht, wenn man den Onkel auf seine Kosten lobt. Denn Andrea hat durchaus sein eigenes Ideal gehabt, und er erst hat der Robbia-Madonna jene ungeheure Verbreitung gesichert, die sie noch heute genießt.

Das Verhältnis der Madonnen Lucas zu Andreas läßt sich durch eine Parallele mit den Marmorreliefs des frühen und späten Quattrocento verdeutlichen. Die Madonnen der Zeit vor 1450, die Madonnen Donatellos, Quercias und Bernardo Rossellinos haben durchaus etwas Übermenschliches, Grandioses, etwas von der Maestà der Himmlischen. Erst Antonio Rossellino, Mino und Benedetto da Maiano gaben die schöne junge adelige Frau, die in Jugend und Unschuld geheiligt ist. Verrocchio blieb höher in seinem Typus; aber auch bei ihm waren Lucrezia Tornabuoni und Clarice Orsini die Urbilder seiner Marien. Andrea della Robbia hat für die Provinz und ihren Bauer das Madonnenbild neu geformt. Ihr Adel ist der bürgerliche einer schlichten, stillen Frau. Das Hoheitsvolle, das Lucas „Madonna Piot" (Abb. 84) so königlich schmückt, fehlt bei Andreas Marien, die bisweilen etwas spießbürgerlich sind. Man bedenke, daß auch Bauern ihre Ideale haben, die dem Gegenbild der eigenen Lage entnommen sind. Das Trecento hatte dem umbrischen Bergvolk die Madonna der überirdischen Höhen auf die Wand ihrer Kirche gemalt. Wie groß blickt Giottos Madonna aus der Oberkirche in Assisi herab! Welch hoher Zauber umkleidet Ottaviano Nellis Madonna in Gubbio! Andrea begnügte sich mit der schlichten Bildung reiner Menschlichkeit. Die Madonna, die thront, gekrönt wird, auffährt und ihren Gürtel spendet, ist selten die hervorstechendste Erscheinung auf dem betreffenden Altarblatt. Die vier Heiligen, welche bei der Gürtelspende in Sa. Fiora knien, sind alle bedeutender als Maria selbst. Das gleiche Verhältnis besteht auf dem Altar der Osservanza (Abb. 109).

Abb. 120. Andrea della Robbia: Madonna Bertello. Florenz, S. Gaetano. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 111.)

Bei dem halbfigurigen Madonnenrelief ist es schwerer, Stimmung zu erzeugen als bei Szenen wie der der Anbetung. Hier spricht das Motiv als solches schon; dort

nur die Art der Behandlung. Andrea hat sich nur selten mit den zwei Figuren von Mutter und Kind begnügt. Fast immer schweben noch die Engel, die Tauben u. dgl. über ihrem Haupt. Nur die Madonna von Stia (eine Wiederholung im pisaner Camposanto) ist in der Weise Lucas gehalten, auch in der Art des Abschlusses nach unten (Abb. 117). Später sitzt Maria meist auf dem Velutenstuhl, so daß die Kniee noch sichtbar bleiben — so bei den sog. „Kissenmadonnen" im Bargello, in Hamburg (Abb. 119), in Palermo, der berühmten Architektenmadonna im Bargello (Abb. 118), der von S. Egidio und der der Cappella Bertello in S. Gaetano (Abb. 120), die ich nach langem Schwanken doch am liebsten dieser Gruppe beifüge. Bei der Lünette der florentiner Domopera (1489), wo der Anschluß an Verrocchio besonders deutlich ist, ist der Abschluß durch ein sehr geschicktes Drapieren des Mantels besonders geglückt. Bisweilen nimmt Andrea statt des Verrocchioschen Kissens ein Postament, um das Kindchen daraufzustellen (Viterbo, Madonna della Quercia).

Abb. 121. Andrea della Robbia: Madonna. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. (Sammlung J. Simon.)
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 112.)

Allan Marquand glaubte, ein festes Unterscheidungszeichen zwischen Luca und Andrea darin gefunden zu haben, daß Lucas Kinder stets auf dem linken Arm oder der linken Seite Marias, Andreas dagegen rechts ständen resp. säßen. Ganz trifft das nicht zu; ich fand neun Fälle, bei denen Lucas Kinder rechts sitzen. Aber die Regel ist das andere und jedenfalls kenne ich für Andrea nur die Ausnahme bei dem Altar in der Medicikapelle, der überhaupt schwer unterzubringen ist. Während Luca gern das Kind mit den Fingern der Mutter spielen läßt, gibt Andrea die vier Hände fast immer alle sichtbar und

gesondert. Das Kind hat den Vogel oder der Mutter Kopftuch zum Spielen. Nur einmal (Madonna der Sammlung James Simon in Berlin) (Abb. 121) hält es seine Rolle: Ego sum lux mundi, wie es bei Luca öfter (z. B. bei den Lünetten in Urbino und der Via d'Agnolo) vorkam. Das Motiv des Apfels kommt ebensowenig vor, wie das der Rosenhecke oder der Lilien. Ganz selten ist die Madonna in ganzer Figur. Ich kenne nur das schöne Exemplar im Kensington-Museum (Abb. 124), auf dem auch die Rahmung mit dem schweren Fruchtkranz außergewöhnlich ist. Nie versäumt es

Abb. 122. Andrea della Robbia: Tondo. Florenz, Bargello.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Andrea, den Heiligenschein zu geben; die einzige Ausnahme ist die fatale Madonna Bertello.

Blieb Lucas Madonna immer die typische „heilige" Frau, so faßt Andrea die Gruppe oft genrehaft auf. Das fast immer nackte Bübchen (Ausnahmen: Madonna der Cappella Medici und Bertello) ist ein echtes Kind mit dickem Wanst, großem Kopf, Ringen an den Gelenken und unsicherem Stand. Gegenüber dem ruhigen, großen Fluß der Gewänder bei Luca ist Andreas Gewandbehandlung bedeutend komplizierter, ja bisweilen direkt verrocchiesk (Lünette der Domopera von 1489). Auch bei ihm ist wie bei Luca das Kleid hochgegürtet unter den flachen Brüsten; manchmal bildet die Schleife

Abb. 123. Andrea della Robbia: Wappen der Arte della seta. Florenz, Or San Michele.
(Zu Seite 113.)

des Gürtelbandes ein anmutiges Stillleben auf der Bruſt. Nie kommt die Vergine mit bloßem Haupt vor; ſtets hat ſie das Manteltuch über den Kopf gezogen, ſelbſt bei ganz häuslichen Szenen, wie der Verkündigung (Ausnahme bei dem Berliner Relief und der Predella der Oſſervanza).

19. Architektur und Dekoration.

Andrea hat in der Architekturdekoration die großen und feinen Gedanken ſeines Onkels nicht überbieten und ſteigern können; aber innerhalb der ihm gewieſenen Bahnen hat auch er Bedeutendes und vor allem Reizvolles geleiſtet. In Florenz hat er zwei Wandelhallen durch wenige, aber ſehr geſchickt angebrachte Kreiſe ſo belebt, daß ſie noch heute zu den Überraſchungen der Blumenſtadt gehören. Außerdem iſt von ſeinen florentiner Arbeiten der ſchöne Criſto morto am Monte di Pietà und das Wappen der Arte della ſeta an Or San Michele (Abb. 123) zu rühmen.

Abb. 124. Andrea della Robbia: Madonna. London, South Kenſington-Muſeum. Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaiſſance-ſkulptur Toskanas. (Zu Seite 112.)

Über die berühmten Bambini der von Brunelleſchi erbauten Vorhalle (Abb. 125 u. 126) des Findelhauſes brauche ich kaum etwas zu ſagen; ſie ſind weltbekannt und ſtets bewundert worden.*) Es iſt eine frühe Arbeit Andreas, zwiſchen 1463 und 1466 entſtanden und wie es ſcheint, die erſte ſelbſtändige Probe ſeines Könnens. Luca hat wohl den glücklichen Gedanken gehabt, aber dem Neffen, der gerade damals heiratete, die Ausführung überlaſſen. Überraſchend iſt der Wechſel des Ausdrucks im Antlitz dieſer kleinen Findlinge, die ſo rührend ihre Ärmchen heben, um die herzuſtrömenden Brüderchen willkommen zu heißen. Die heute über dem Eingang zur Kapelle des Hoſpitals eingemauerte „Verkündigung“ (Abb. 128) befand ſich urſprünglich im Innern dieſer Kapelle und iſt wohl zur ſelben Zeit wie Domenico Ghirlandajos Altarbild (1488) entſtanden, alſo in der verrocchieſken Periode Andreas, der auch die Lünette der Domopera von 1489 angehört. Ein Vergleich dieſer Verkündigung mit dem Altarblatt in La Verna (Abb. 107) ergibt bedeutende Unterſchiede. War dort der Moment des „ecce ancilla domini“ dargeſtellt, ſo iſt hier der frühere des „ave Maria“ gewählt. Wichtiger aber iſt der Wechſel der Formenſprache, die in La Verna ſtrengzart war, während jetzt alles locker, rauſchend und voll erſcheint. Wie ſchmal und feinknochig war das Profil der Vergine in La Verna — wie voll und weich ſind die Wangen dieſes Mädchens! Der Jüngling jenes Altars wirkt konventionell

*) Von den vierzehn Reliefs ſind nur zehn von Andrea; die beiden äußeren Tondi jeder Ecke ſind modern, von der Ginori-Fabbrica.

Abb. 125. Andrea della Robbia: Tondo. Florenz, Innocenti.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 113.)

Abb. 126. Andrea della Robbia: Tondo. Florenz, Innocenti.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 113.)

Abb. 127. Andrea della Robbia: S. Francesco und S. Domenico. Florenz, Loggia San Paolo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 118.)

Abb. 128. Andrea della Robbia: Verkündigung. Florenz, Innocenti. (Zu Seite 113.)

gegen das volle, frische Leben dieses Gabriel. Maria sitzt nicht mehr nach alter Weise auf dem Stühlchen, sondern kniet vor ihrem Pult; so gibt sie ein besseres Gegenstück zu dem knieenden Engel ab.

Vergleicht man die Lünette als Ganzes mit einer Lünette Lucas, etwa der der Via d'Agnolo (Abb. 71), so ergibt sich ein gänzlich verschiedenes Raumgefühl. Die Idee der Vision ist bei Andrea verlassen; bei ihm blaut der Himmel hinter der Szene, die

Abb. 129. Andrea della Robbia: Lünette. Braunschweig, Vieweg.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 116.)

Abb. 130. Andrea della Robbia: Evangelist Marcus. Prato. Madonna delle Carceri. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 119.)

auf der Erde spielt. Bei Luca enttauchen die schönen Geschöpfe den Wolken, erscheinen mit seligen Augen und segnen mit feinen Lippen — dann verschwinden sie wieder in weißen Weiten. In hohem Relief stehen die so ungemein reizvoll belebten Halbfiguren (wie frisch ist das Stillleben von Marias Hand, Mantel und Gürtel auf der Agnololünette!) vor dem blauen Grund, der nur bescheiden durchbricht. Bei Andrea ist das Blau die stärkste Note. In dem Bestreben, Raum und Freiheit zu schaffen, gibt er seinen Figuren einen viel kleineren Maßstab, die nur einen kleinen Fond decken, und feierlich weit voneinander abgerückt sind. Gänzlich verschieden ist die Rahmung. Wir sahen, ein wie feines Gefühl Luca verriet, wenn er in reizvollen Gegensätzen das Strenge und Lockere verband. Andra, der gern eigene Wege und der mühsamen Arbeit an Fruchtkränzen öfter aus dem Wege geht, legt statt dessen hier wie so oft einen Puttenkranz um das Relief, und zwar (wenn die heutige Umrahmung noch vollständig ist) diesen allein, ohne daß, abgesehen von einem dünnen Profilstab, ein Architekturprofil das Ganze abschlösse und zusammenhielte. So reizvoll diese Putten im einzelnen sind, so wenig können sie die Wirkung der Fruchtkränze erreichen, deren bunte, rauschende Fülle die Rahmung von dem Relief so glücklich scheidet. Ausgezeichnet wirken die Putten dagegen an der Leibung des Rahmens der Architekten-Madonna im Bargello (Abb. 118), wo die seligen Kinderaugen entzückt das kleine Christkind anstarren. Aber hier bei der Verkündigung und bei vielen großen Altären, vor allem auch bei der Lünette in Prato, wo die Cherubim in Rundbogenischen stecken, wirkt dieser Kranz kleiner Köpfe zu unruhig, weil zu schwach.

Als Lünettendekoration steht, wenn wir von derjenigen an der Loggia San Paolo (s. u.) absehen, die Halbfigur des Erzengels Michael am höchsten, einst über dem Portal von San Michele in Faenza, heute in der Sammlung Vieweg in Braunschweig (nicht bei A. Rothschild) (Abb. 129). Unvergleichlich glücklich ist hier die Raumfrage gelöst. Um den Jüngling, der Verrocchios Panzer und dessen Locken trägt, blüht der junge Mai erster Jünglingsschönheit. Verrocchios David war direkt das Vorbild. Ich glaube nicht,

Abb. 131. Andrea della Robbia: Fries in der Madonna della Carceri. Prato. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 119.)

Abb. 132. Benedetto de Maiano(?): Pietà. Arezzo, Sa. Maria delle Grazie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 121.)

daß die Lünette schon um 1475 entstanden ist; denn damals ist von Verrocchios Einfluß auf Andrea noch nichts zu spüren. Dieser Michael ist dem Gabriel der Verkündigung in den Innocenti nah verwandt.

In den Anfang der neunziger Jahre fallen die Reliefs der Loggia di San Paolo, gegenüber Albertis Fassade von Santa Maria novella. Die neun Reliefs stellen Heilige, Christus als Wunderheiland und die Begegnung von Franz und Domenicus dar; in Halbtondi sind die Porträts der beiden Administratoren des Baues angebracht, der

Abb. 133. Andrea della Robbia: Cristo morto. Florenz, Monte di Pietà.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 121.)

Abb. 134. Andrea della Robbia: S. Francesco.
Assisi, Portiuncula.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 122.)

sich von 1451—95 hinzog. Es ist eine Stiftung der Pinzocheri, die auf Veranlassung des florentiner Erzbischofs Antonino 1451 die Loggia stifteten. Bei weitem die schönste unter diesen Arbeiten ist die große Lünette der Begegnung der beiden Ordensstifter am rechten Ende der Halle (Abb. 127). Ein schweres Marmorprofil mit Zungenband, Zahnschnitt und Eierstab umzieht die Lünette. Vor dem blauen Grund stehen die beiden Mönche Franz und Domenicus, in hohem Relief als Halbfiguren; es ist der Augenblick der ersten Begegnung und Umarmung gewählt. Der helle gegürtete Mantel des Franz hebt sich gegen den dunklen frei herabfallenden Domenicos stark ab. Zum erstenmal sind hier Gesichter und Hände ohne Glasur geblieben; Andrea wollte den stumpfen Ton der Haut in nackter Terrakotta wiedergeben. Außerdem aber mochte er auch die ganz individuell behandelten Physiognomien der beiden Ordensstifter durch das weiße Glasurbad nicht verwaschen. Es handelt sich hier in der Tat um Porträts; wenigstens ist Cavalluccis Vermutung sehr ansprechend, daß hier die 1458 erfolgte Versöhnung des dem Dominikanerorden angehörenden Erzbischofs Antonino mit dem Haupt der Pinzocheri, der dem Franziskanerorden angehörte, gefeiert sei. Es gab genug Büsten des florentiner Erzbischofs, nach denen Andrea das Porträt des 1459 gestorbenen Geistlichen bilden konnte. Für die Florentiner jener Tage bedeutete der

Ausgleich dieser beiden Männer ein Versöhnungsfest höherer Art. Damals (1496) stand Savonarola, der Dominikaner, auf der Höhe seiner Macht. Er hatte eifrig daran gearbeitet, den anderen Bettelorden für seine Pläne zu gewinnen, nachdem dieser mit den schwarzen Mönchen so lange in bitterer Fehde gelegen hatte. Im Bund mit den Barfüßlern hoffte er seiner Herrschaft Dauer verleihen zu können. In der Tat gelang es ihm, die Franziskaner zu überzeugen; und das Relief Andreas ist der Ausdruck dieser wiedergewonnenen Gemeinschaft. Wie anders sah es zwei Jahre später in Florenz aus!

In der Dekoration der Innenarchitektur hat Andrea zweimal das Vorbild nachgeahmt, das Luca in der Pazzikapelle und in San Miniato gegeben hatte, ohne wesentlich an

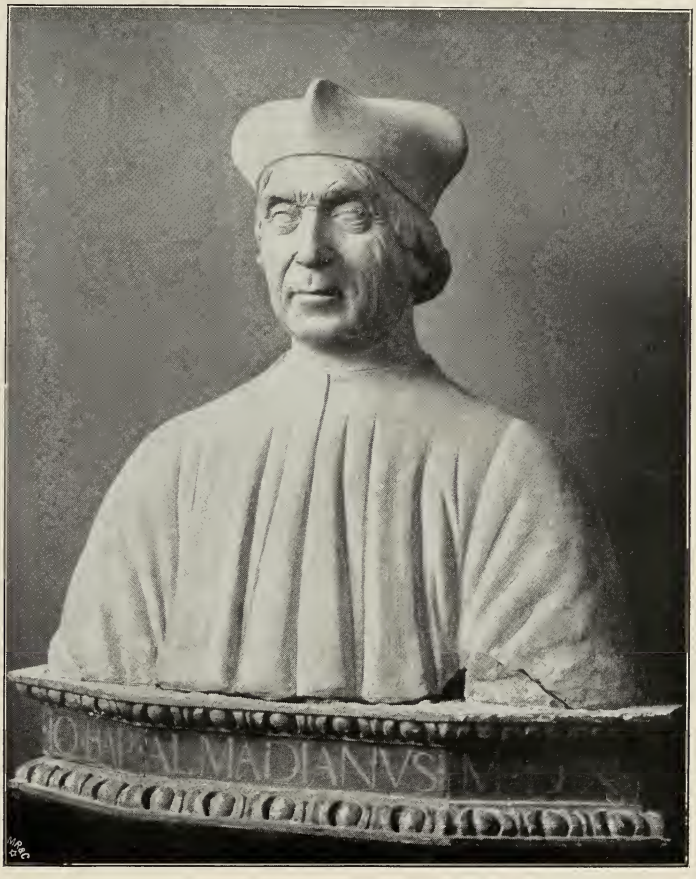


Abb. 135. Andrea della Robbia: Büste des Kardinals Amaldino. Viterbo, Museo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 122.)

diesen klassischen Lösungen zu ändern. Die Decke der Kapelle in S. Giobbe in Venedig, die im Anfang der siebziger Jahre entstand (Abb. 63), ist im Thema den Evangelisten der Pazzikapelle, in der Anordnung der Decke in S. Miniato nachgeahmt; hier hat Andrea einfach ausgeführt, was der Onkel angab. Die Decke der Madonna delle Carceri in Prato dagegen ist erst nach Lucas Tod 1491 von Giuliano da San Gallo vollendet worden. Diese hat Andrea mit den vier Evangelisten (Abb. 130) in schweren goldenen Rahmen, einem rundumlaufenden Fries (Kandelaber auf viereckigen Basen mit flatternden Bändern und schweren hängenden Kränzen, Abb. 131) und dem Lilienwappen im Fruchtkranz geschmückt. Die Evangelisten sind wie die der Pazzikapelle in ganzer Figur, auf der

Wolkenerde sitzend, aber nicht farbig, nur weiß auf blau gebildet. Ein kleines, schwaches, nervöses Geschlecht gegenüber den gewaltigen Patriarchengestalten, die fünfzig Jahre früher entstanden! Man vergleiche den Marcus der Decke (Abb. 40), den an der unteren Wand in der Pazzikapelle und den in Prato, um den dreifachen Abstieg nachzuempfinden. Die Hände jener Pazzievangelisten sind wie die eines Plastikers oder Baumeisters geformt, der mit Rustikablöcken spielt; hier in Prato sind daraus feinknochige, nervöse Finger geworden, die den Griffel umklammern! Man denke sich, die Schreiber stünden auf aus den Wolken und träten zu uns ins Haus. Welch ein Gegensatz der Gruppen! Hat man die Evangelisten von Prato im Gedächtnis, so muten die Apostel an den unteren Wänden der Pazzikapelle fast streng an; wir dürfen also diese weder zu spät ansetzen noch glauben, daß Andrea hier selbständig mitgeholfen hätte.

Lange Zeit wurde, wie schon erwähnt, Andrea auch ein einziger Marmoraltar zugeschrieben, der in S. Maria delle Grazie vor Arezzo. Hier hatte Parri Spinelli nach 1428 eine Gnadenmadonna in einem hölzernen Tabernakel gemalt; um 1495 hat Benedetto da Maiano dem Kirchlein seine reizvolle Vorhalle vorgebaut. In dieser Zeit mag man das hölzerne Tabernakel durch ein steinernes ersetzt haben. Um das heilige Bild der Madonna del mantello wurde ein bunter Fruchtkranz und ein Cherubimfries zwischen starken Rundbändern (Schachbrettmuster und laufendes Band) gelegt; unterhalb dieser Cherubim sind rote Porphyrnischen mit weißen Marmorstatuen (vier Heilige) ein-

Abb. 136. Andrea della Robbia: Büste des kleinen Jesus. Florenz, Bargello.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 123.)

Abb. 137. Andrea della Robbia: Salvator mundi. Florenz, Sa. Croce, Sakristei.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 123.)

gelassen. Prophetenmedaillons in den Zwickeln, die Madonna mit Engeln in der niedrigen Lünette und das Relief der Pietà auf dunkelm Grund unter dem Altartisch (Abb. 132) vervollständigen den Schmuck dieses stark überlasteten Tabernakels. Der Eindruck des Ganzen ist durchaus unharmonisch; ohne höhere Rechnung ist das Einzelne angebracht. Andrea hat für dies Tabernakel, wie mir scheint, nur den schweren Fruchtkranz, der dem um die Madonna des Kensington-Museums (Abb. 124) ähnelt, geliefert; das andere hat Benedetto da Maiano gearbeitet. Aber für Andrea wurde das Arrangement wichtig, da er diesem Vorbild die später häufig verwandten Nischenstatuen des Rahmens entnahm. Die Hand Benedetto da Maianos ist nicht nur in den kleinen Nischenstatuen, sondern vor allem in dem Relief der Pietà zu erkennen, das demjenigen unter der Madonna dell'Ulivo in Prato (von 1480) nahe steht. Die Arbeit ist auffallend nüchtern und allgemein; sie weist in Benedettos späte Zeit, der auch die Statuen der Misericordia und das große Krönungsrelief im Bargello angehören.

Den Cristo morto aus Benedettos Relief der Pietà hat Andrea in Glasur genau wiederholt; es ist (Abb. 133) die Lünette des Monte di Pietà bei So. Spirito*) in Florenz.

*) Giovanni hat die Gruppe in der Predelle des Altars von Gallicano wiederholt.

* * *

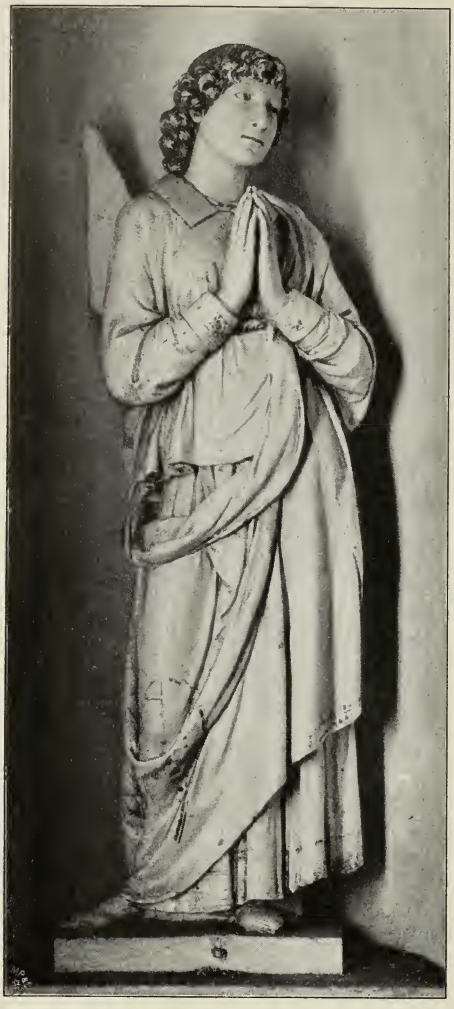


Abb. 138. Andrea della Robbia: Engel der Verkündigung. Siena, Osservanza. Photographie Lombardi, Siena. (Zu Seite 123.)

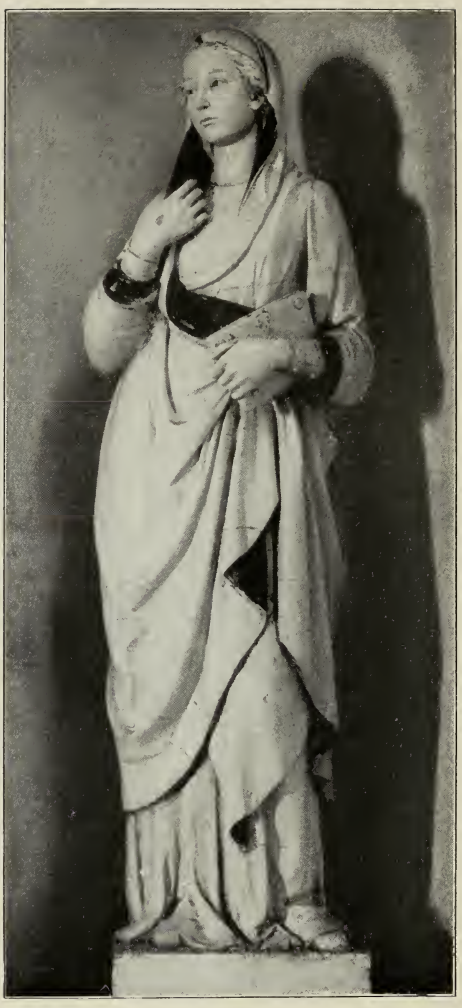


Abb. 139. Andrea della Robbia: La Vergine. Verkündigungsgruppe in der Osservanza bei Siena. Photographie Lombardi, Siena. (Zu Seite 123.)

Der unermüdliche Künstler hat, obwohl er viel weniger Plastiker war als Luca, auch dasjenige Gebiet betreten, das sein Onkel klug gemieden hatte, — das der Freiskulptur. Es ist oben begründet worden, weshalb wir Lucas Gruppe der Begegnung in Pistoia ebensowenig wie die Kandelaberengel des florentiner Doms für Rundplastik halten können. Dagegen tritt die Statue des heiligen Franz in Maria degli Angeli in Assisi (Abb. 134) durchaus mit diesem Anspruch auf. Die Statue ist wohl gleichzeitig mit dem Altar (Abb. 108) — in den siebziger Jahren, also noch unter den Augen Lucas — entstanden; sie wirkt durch ihre große Schlichtheit in diesen stimmungsvollen Räumen (Cappella S. Buonaventura) ungemein. Ein müder Leib, ein fleischloses Gesicht, lange knochige Hände, nackte Füße; eine ganz schlichte Silhouette und glatte Falten.

Neben diese Statue ist dann als sichere Arbeit Andreas die Büste des Giovanni Amaldiano, päpstlichen Protonotars und Hauskaplans in Viterbo (Museo communale) zu stellen, die Andrea am 7. Februar 1510 mit sieben Gulden bezahlt bekam, eins der wenigen nicht glasierten Werke (Abb. 135). Sie ist wohl in Viterbo, am Wohnort des

Geistlichen, also fern dem florentiner Ofen, entstanden, zu der Zeit, als Andrea mit den Söhnen die farbigen Lünetten an der Kirche Sa. Maria della Quercia einmauerte. Andrea war damals 75 Jahre alt und die Zahlung an ihn beweist nicht unbedingt, daß er die Büste selbst gemacht hat; auch die sicher nicht von ihm selbst mehr gearbeiteten Lünetten werden ihm bezahlt. Immerhin war die Aufgabe, einen der vornehmen römischen Prälaten zu porträtieren, verlockend genug, um den alten Meister noch einmal zu begeistern. Ein Alter hat hier einen Alten porträtiert, mit mehr Fleiß und Sorgfalt als Schwung.

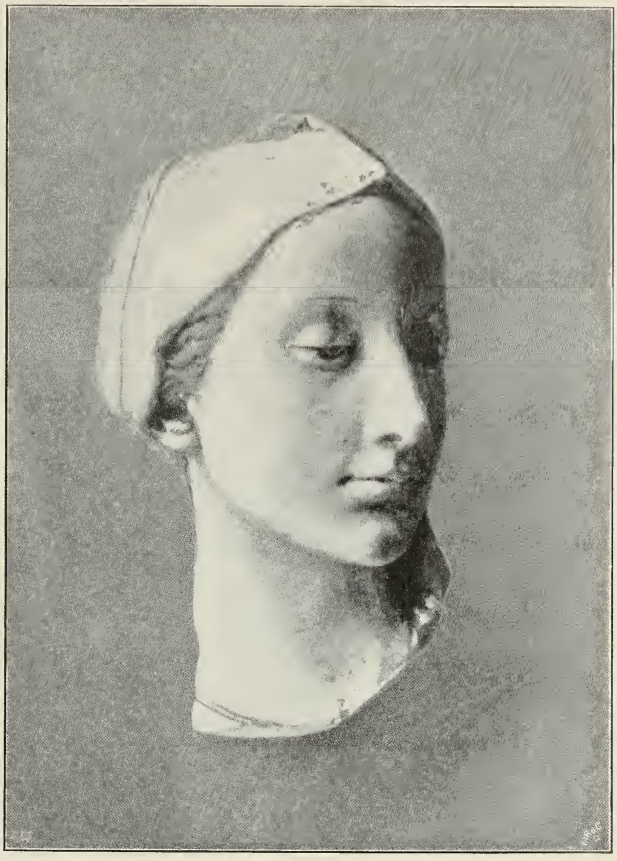


Abb. 140. Andrea della Robbia: Kopf einer Heiligen. London, Sammlung Gilbert.
Nach Maud Cruttwell: Luca and Andrea della Robbia. (Zu Seite 123.)

Von sonstigen Porträtbüsten kenne ich nur einige Knabenbüsten, die eine im Bargello (Abb. 136), die andere, sehr zerbrochen, im Musée Cluny. Beide sind Büsten des kleinen Jesus und waren wohl einst als Pendants zu Büsten des Giovannino aufgestellt. Von diesen letzteren hat sich ein besonders feines Exemplar in der Beckerathschen Sammlung des Crefelder Museums erhalten. Eine reichlich effektvolle Halbfigur des betenden Erlösers (Abb. 137) steht in der Sakristei von Sa. Croce, ganz im verrocchiesken Stil.

Endlich sind noch als Freifiguren die zwei schönen Statuen der Verkündigung in der Osservanza von Siena zu erwähnen (Abb. 138 u. 139), die wohl gleichzeitig mit dem Altar (nach 1485) von Andrea gearbeitet wurden. Sie sind von der Forschung bisher übergangen worden, verdienen aber eine besondere Berücksichtigung. Es sind sehr schlanke, edle Gestalten, Maria ganz jung, von fürstlichem Adel, der Engel, mit doppelt so großem Kopf und schweren Händen, begehrend und sehnsüchtig herüberblickend. Einst war hier alles reich mit Gold verziert; vermutlich standen die Figuren in bunten Holztabernakeln, wie sie Siena so reich zu schmücken wußte. Der schöne Frauenkopf bei Miß Gilbert in London (Abb. 140) zeigt mit dem Kopf dieser Vergine viel Ähnlichkeit.

III. Die dritte Generation.

20. Giovanni und seine Brüder.

Bei der Jahrhundertwende des Quattrocento zum Cinquecento halten wir wieder inne und Umschau, wie die Gesamtlage sich verändert hat. Lorenzo magnifico ist ins Grab gesunken. Er hat so wenig wie der alte Cosimo die Robbias mit seiner Gunst beehrt; viel später erst hat ein Medici an der Fassade seiner Villa in Poggio a Caiano das köstliche blaue Reliefband anbringen lassen, dessen farbige Frische noch heute so lebendig über den Säulen dieses Fürstensitzes leuchtet. Die Bewegung, die sich an den Namen Savonarola knüpft, war den Robbias eher günstig als schädlich. Andrea war keiner von den kaustischen Junggesellen wie Verrocchio, kein Skeptiker und Heide, sondern jederzeit ein kirchengläubiger einfacher Mann gewesen. Er hat keine nackten Frauen glasiert, die er auf den Scheiterhaufen hätte bringen müssen — sie wären ja unversehrt der Glut wieder entstiegen! — ihn traf Savonarolas Schelten nicht, daß jedes Bild ein orbis pictus sei. Was er auf den Altären für das umbrische Land, für die kleinen Plätze des toskanischen Hinterlandes gebildet hatte — inbrünstig bewegte Heilige, die der hohen Vision des Göttlichen gewürdigt werden — das wurde nun auch in Florenz, wo die Bank der Spötter nie leer geworden war, das offizielle Thema. Wir denken uns Andrea mit Männern wie Lorenzo da Credi und Perugino in engem Verkehr. Auch Fra Bartolommeo, der bekehrte Klosterbruder, mag sich diesem Kreise zugesellt haben; seine Kunst verrät freilich erst in späterer Zeit (1515) einen direkten Zusammenhang mit den Robbias, nämlich in dem Madonnenbilde der Eremitage.*) Aber lassen sich die Raumgedanken seines „Jüngsten Gerichts" in den Uffizien nicht mit den empyräischen Kompositionen Andreas in Zusammenhang bringen? Und ist die Anbetung auf Fra Bartolommeos kleinem Diptychon in den Uffizien (Nr. 1161), das einst die Flügel zu einem Madonnenrelief Donatellos bildete, nicht Andreas Reliefs der Anbetung verwandt? Auch Filippino Lippi (gest. 1504) und Cosimo Rosselli (gest. 1507) nahmen an der Bewegung noch Anteil. Die großen Plastiker, Antonio Rossellino (gest. 1478), Benedetto da Maiano (gest. 1497) und Mino da Fiesole (gest. 1484) waren alle schon dahingegangen; nur Matteo Civitale (gest. 1501) beweist durch den „Cristo flagellato" im Bargello, der wohl erst nach der genueser Zeit entstand, daß auch er der Askese gehuldigt hat.

Das ist die Künstlergruppe, aus der Andreas Söhne herauswuchsen. Von den sieben, welche in der Zeit zwischen 1467 und 1488 geboren wurden, traten zwei, Marco (geb. 1468) und Paolo, in den Dominikanerorden — auch dies ist bezeichnend für den Geist der Robbiafamilie. Sie haben als Mönche die Namen Fra Ambrogio und Fra Mattia getragen. Von Antonio (geb. 1467) und Francesco (geb. nach 1470) wissen wir nichts Näheres. Luca (wahrscheinlich nach 1482 geboren) hat die Ehre gehabt, für die Loggien Raffaels die Majolikafliesen zu brennen; ihm ist wohl auch

*) Knapp, Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco, S. 185.

Abb. 141. Giovanni della Robbia: Lavabo in der Sakristei in Sa. Maria novella. Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 131.)

das Mediciwappen im Museo industriale in Rom zuzusprechen. Er wird übrigens in einem Dokument vom 10. September 1518 auch „Frate" genannt. Girolamo, der 1488 geborene Nachkömmling, ist als Bildhauer und Architekt, seit 1529, in Frankreich tätig gewesen; hierhin folgte ihm sein Bruder Luca, der mit ihm zusammen dort 1546 Steuerfreiheit erhielt. Girolamos Hauptleistung ist der Bau des Château de Madrid im Bois de Boulogne in den Jahren 1529—1563; für das Schloß von Fontainebleau hat er ein großes Wappen mit schwerem Kranz über dem Eingangsportal geliefert. Für

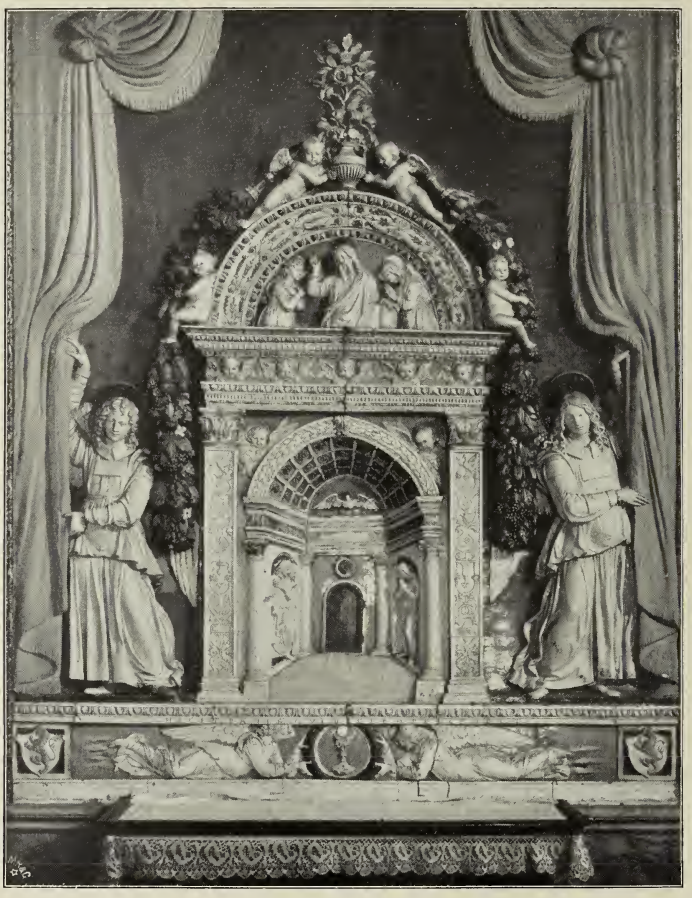


Abb. 142. Giovanni della Robbia: Tabernakel. Florenz, SS. Apostoli.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 133.)

das Grab Franz' II. meißelte er 1563 deux petits enfants de marbre blanc; außerdem hat er für das Grab Karls IX. und Katharinas von Medici in St. Denis zwei andere Marmorengel und die liegende Statue der Königin geschaffen. Die Statue ist noch erhalten in der Ecole des beaux-arts in Paris. Sie ist nicht ganz vollendet und wurde nicht verwandt; für das Grab hat Germain Pilon dann die Statue geliefert. Girolamos weitverzweigte Familie läßt sich in Frankreich bis nach 1654 verfolgen, während die italienische Linie der Robbia, die von Andreas Bruder Simone abstammt, in dem Geschlechte der Viviani della Robbia noch heute fortlebt.

Außer der Statue der Katharina von Medici ist nichts von Girolamos Arbeiten*)

*) Vielleicht stammt das Madonnenrelief in Brügge von ihm.

Abb. 143. Giovanni della Robbia: Giudizio. Volterra.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 134.)

erhalten; auch der phantastische Glasurpalast im Bois de Boulogne ist, nachdem er drei Jahrhunderte lang bestaunt und von manchem Reisenden beschrieben worden ist, den Stürmen der Revolution zum Opfer gefallen. Schon Louis XVI. hatte übrigens den Abbruch des „Porzellanpalastes" geplant, da er allzu baufällig wurde. Du Cerceaus Stich (1576), den Delaborde veröffentlicht hat, gibt uns eine Vorstellung von dem seltsamen Ungetüm, dessen glasierte Wände, Loggien, Medaillons zweifellos das kühnste Ausgreifen der Robbiatechnik bedeutet, das sie je gewagt hat. Geringe Reste bewahrt das

Abb. 144. Giovanni della Robbia: Taufbecken. Cerreto Guidi.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 135.)

Musée céramique der Sèvres-Fabrik. Der Bau, den Franz I. nach dem Frieden von Madrid 1527 begann, sollte ebenso wie das Schloß von Fontainebleau dem von Kriegsnöten erlösten König ein Leben des Glanzes und des Genusses sichern; man weiß, wie viele italienische Künstler zu diesem Zweck nach Frankreich gezogen wurden. Girolamo hat im ganzen 37 Jahre in Frankreich verlebt.

Diese historischen Notizen sind interessant, weil sie die Erfüllung enthalten von Lucas Prophetenwort, das in seinem Testament stand: ars lucrativa adeo, quod usque in hodiernum diem satis superlucratis est et hodie superlucratur et in futurum actus est superlucrari. Wie die Majolika-Töpferei sich im sechzehnten Jahrhundert in die Breite entwickelt und das italienische Hauswesen nahezu tyrannisiert, so hat Lucas Glasurplastik im Bunde mit der glasierten Fliese schließlich ganze Häuser gebaut, im fremden Land königlichen Prunksinn befriedigt und sogar die verwöhnten Augen der Pariser geblendet.

Wir kehren aus diesen romantischen Gefilden und bizarren Entgleisungen zu demjenigen Erben der Robbia-Bottega zurück, der am heimatlichen Herd und Ofen ausharrend, die Gesetze seiner Lehrer hochhielt und in ihrem Geist weiter zu arbeiten suchte, bis der Tod den erst 60jährigen Mann, fünf Jahre nach seines Vaters Abscheiden, mitten aus der Fülle der Arbeit wegriß. Giovanni della Robbia ist 1469 als dritter Sohn Andreas geboren; er hat schon früh dem Vater geholfen, 1497 bereits eigene Arbeiten über-

nommen und darf seit etwa 1510 der Leiter der florentiner Bottega genannt werden, wenn ihm auch noch der Rat seines alten Vaters fünfzehn Jahre länger zur Seite stand.

Ist ein Mann von der Art Giovannis noch zu den hohen Künstlern zu rechnen, zu den schöpferischen Naturen, denen die Form ein Mittel des Ausdrucks ist, die sich an der Geschicklichkeit und technischen Virtuosität nicht genügen lassen? Schon bei der Betrachtung der Persönlichkeit Andreas tauchte bisweilen das Gespenst der Massenlieferungen auf; und die mindestens mit seiner Einwilligung vollzogenen „Repetitionen" sind nicht geeignet, diesen Verdacht zu zerstreuen. Immerhin bietet Andreas Kunst, als Ganzes betrachtet, doch noch genug Eigenartiges gegenüber dem Oeuvre Lucas, um ihn namentlich für die Zeit bis 1500 vollwertig einzuschätzen. Wie aber steht es mit Giovanni?

Wir besitzen ein höchst wertvolles Dokument über eine Sitzung des 25. Januar 1504, das uns einen Überblick gibt über diejenigen Künstler, die damals in Florenz etwas galten. Es handelte sich darum, einen Platz für den eben fertig gewordenen David Michelangelos zu bestimmen; die arte della lana berief deshalb die maßgebenden Leute, um ihre Ansicht zu hören. Es erschienen Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Giuliano da Sangallo, Leonardo da Vinci, Filippino Lippi, Francesco Granacci, Piero di Cosimo, Lorenzo di Credi, Piero Perugino — aber weder Andrea noch Giovanni della Robbia. Sind sie absichtlich übergangen worden? Es fällt ja auf, daß außer Giuliano da Sangallo die Bildhauer in dieser Liste fehlen. Andrea Sansovino ist damals schon in Rom, aber Benedetto da Rovezzano, Baccio da Montelupo, Giov. Franc. Rustici waren in Florenz. Waren sie nicht würdig, Michelangelos Arbeit zu prüfen und den rechten Platz suchen zu helfen? Aber diese Namen wird man noch eher entbehren mögen als den der Robbia. Einst (1470) war dem 70jährigen Luca der Vorstand in der Zunft der maestri di pietra e legno angeboten worden; und sein Neffe wird als Siebzigjähriger bei einer so wichtigen Aktion überhaupt nicht mehr gefragt?

Der Verdacht, daß man Andrea in Florenz nicht ernst genommen, findet weitere Nahrung darin, daß so wenige florentiner Familien sich um seine Gunst bemüht haben.

Abb. 145. Giovanni della Robbia: Lünette. Montepulciano. Palazzo pubblico.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 138.)

Abb. 146. Giovanni della Robbia: Sa. Maddalena nel deserto. Florenz, Domopera.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 138.)

Die Medici, die Strozzi, die Rucellai, die Gondi, die Gianfigliazzi, alle haben andere Künstler, die marmorarii bevorzugt. Nur die Alessandri, Frescobaldi und Bartoli haben Andrea beauftragt, ihre Stiftungen für La Verna auszuführen. Die Hauptkunden der Robbia-Bottega werden die Klöster und Hospitäler, die Bettelorden und Kongregationen gewesen sein; denn auch die großen Glasuraltäre waren verhältnismäßig noch immer billig im Vergleich mit Marmorreliefs.

Giovanni della Robbia ist 1497, also mit 28 Jahren, schon ein selbständiger Künstler; in diesem Jahr arbeitet er den köstlichen Sakristeibrunnen in Sa. Maria

Abb. 147. Giovanni della Robbia: Christus und Thomas. Conservatorio delle Quiete bei Florenz (früher S. Jacopo a Ripoli).
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 138.)

Abb. 148. Giovanni della Robbia: Maria erscheint Mona Vanna. Stia. Oratorio Sa. Maria delle Grazie. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 139.)

novella (Abb. 141) — ein Seitenstück zu Lazzaros Cavalcantis beiden Dom-Lavabos. Der alte sinnige Spruch: „mundamini, qui portatis dona domini“ findet in der blanken Glasur dieses Aufbaus eine besonders liebenswürdige Deutung. Im einzelnen ist die

Abb. 149. Giovanni della Robbia: S. Anna metterza mit S. Antonio und S. Giacinto. Paris, Louvre. (Zu Seite 139.)

Lünette der Andreas in der Domopera, Kranz und Putten Desiderios Marzuppinigrab nachgebildet; aber das Ganze wirkt sehr eigenartig, namentlich durch die gemalte Landschaft der Lünette. Der Strom, der sein wirkliches Wasser aus den beiden Puttenmäulchen ergießt, zieht hier oben an zerklüfteten Felsen, an Wiesen, Zypressen und Häusern vorüber, und rauscht den einsamen Mönchen drinnen in der Sakristei seltsame Märchen von jungem Grün und frischen Wellen vor. Im Fries kehren die Kandelaberkränze Andreas aus den Carceri von Prato und aus Brancoli wieder. Die Delphine an den

Abb. 150. Giovanni della Robbia: Stigmata des heiligen Francesco. Varga, Cappuccini.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 140.)

Kapitellen haben mit dem Pazziwappen nichts mehr zu tun; sie sind Wassersymbole. Im Ornament, namentlich dem steilen und vielzackigen Akanthus, ist Verrocchios Einfluß unverkennbar.

So viel wir wissen, ist dies Lavabo Giovannis früheste Arbeit. Die alte florentiner Dominikanerkirche, in der es vor 1497 kein Robbiastück gab, besitzt in diesem Brunnen ein hervorragend schönes Stück, das sich neben all den Fresken des Trecento und Quattrocento an den Riesenwänden der Kirche sehen lassen kann. Der Auftrag wurde vielleicht dadurch veranlaßt, daß kurz vorher zwei Brüder Giovannis in den Dominikanerorden eingetreten waren.

Dem Lavabo dieser Sakristei ist das Tabernakel in SS. Apostoli außerordentlich verwandt (Abb. 142). Andrea hatte die Eucharistien gern an der Predelle der Altartafeln angebracht — am schönsten auf der Tafel der Gürtelspende in La Verna, wo er das Vorbild des Onkels in der Impruneta nachahmte (Abb. 111 u. 112). Jetzt wird das Tabernakel, das im Marmor so reich entwickelt worden war, auch von der Glasur erobert. Säulen, doppeltes Gebälk und Kassettentonne umgrenzen ein reizendes Zimmerchen, in dessen geweihte Stille vier schöne Engelmädchen treten und auf das Erscheinen des

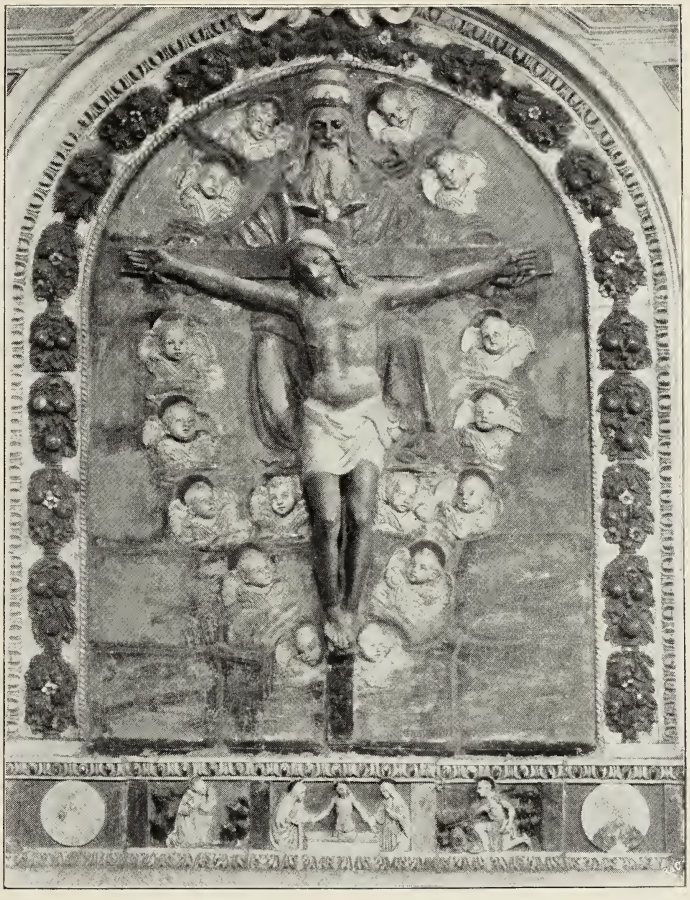


Abb. 151. Giovanni della Robbia: Trinità. Sa. Fiora.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 140.)

Kelches harren. Zu gleicher Zeit haben die großen Engel vorn den schweren Vorhang zurückgeschlagen — alles harrt des Mysteriums, das die schwebenden Engel der Predelle aus der Höhe herabtragen.

All dieses wird nun wieder von lachenden Kinderköpfchen, kletternden Bübchen und prangenden Kränzen umtanzt und umblüht. Die feine Groteske der Pilaster erzählt auch von neuen Tagen — wie sie die Entdeckung der Titusthermen in Rom (1496) heraufgeführt hatte. Keines der späteren Ciborien — in Bolsena, in Borgo San Sepolcro, im Bargello, im Louvre — hat so feine Beziehungen. Aber man findet auch in den anderen Lösungen dieser Aufgabe eine überraschende Mannigfaltigkeit und es ist nicht richtig, hier von einem Schema zu reden.

Abb. 152. Giovanni della Robbia: Anbetung der Könige. London, South Kensington-Museum. Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 140.)

Giovanni sucht ebenso wie sein Vater die Entwicklung ins Breite zu treiben. Sein Streben geht nicht so sehr auf die Vergrößerung der Bildfläche, als auf die bewegte malerische Komposition. Ihm ist die Weise des Alten zu streng, zu feierlich. Sein Hauptbestreben geht darauf, die Landschaft zu entwickeln und mit der Farbe da nachzuhelfen, wo die Modellierung zu fein geworden wäre.

Ein frühestes Beispiel dieser Art ist das Jüngste Gericht in Volterra (Abb. 143), 1501 datiert. Hier hat das 1498 für den Kirchhof von Sa. Maria nuova gemalte Giudizio Fra Bartolommeos Uffizien Pate gestanden. Die Gestalt des Weltenrichters ist

fast genau wiederholt, Michael und der knieende nackte Mann vorn finden ebenfalls ihr Pendant auf dem Fresko. Aber während Fra Bartolommeo die offene Bühne entwickelt und dem irdischen Parterre das empyräische „Theologeion" beigefügt hat, bleibt Giovanni im vorderen Prospekt befangen und sucht nur von hier aus in die Tiefe zu gehen. Sehr deutlich wird das Bestreben, tunlichst mit der ganzen Figur statt der Halbfigur zu operieren, da nur so große Linien entwickelt werden können.

Giovanni hat mit der Zeit das ganze kirchliche Inventar in den Katalog seiner Bottega aufgenommen. Luca hatte mit dem Madonnenbild begonnen, Andrea hatte daraus das Madonnentabernakel und das große Altarrelief entwickelt. Jetzt werden Lavabos, Ciborien, Fonti battesimali, selbst Kanzeln glasiert. An den einst so fein verwandten Gegensatz des blanken Schildes zur stumpfen Mauer denkt Giovanni nicht mehr; es kommt ihm darauf an, das kirchliche Möbel reich, bunt und blitzend zu gestalten. Obwohl dadurch die Anlage im ganzen dem rohen Schema verfiel, so wird man doch manchem Stück die Bewunderung nicht versagen können. So ist der Taufaltar in Santa Fiora (Abb. 115) eine glückliche Bildung, die das Motiv der auf der Säule in der Nische stehenden Muschel vom Lavabo in Sa. Maria novella entlehnte, die ganze obere Nische aber mit dem Relief der Taufe Christi ausfüllte. Auch hier ist der Strom des Reliefs (Jordan) als die Quelle des vorn wirklich sprudelnden Wassers gedacht. Eine Nachahmung des alten sechseckigen Marmortaufbeckens bietet der große Fonte battesimale in Cerreto Guidi (Abb. 144), von 1511, mit sechs Reliefs aus dem Leben des Täufers (nach Ghirlandajo und Verrocchio) zwischen schwerer, überreich ornamentierter Architektur.

Auch das Straßentabernakel wird von Giovanni gewaltig vergrößert und bereichert. Während die kleinen Marmortabernakel früher ein Haus, eine Ecke segnen sollten und bescheiden auf das suchende Auge der Passanten warteten, setzt Giovanni sein Tabernakel

Abb. 153. Giovanni della Robbia: Pietà. Florenz, S. Francesco al Monte.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 141.)

Abb. 154. Giovanni della Robia: Pietà. Florenz, Bargello.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 141.)

der Via nazionale (1522) dahin, wo die alte Via S. Caterina einmündete, und macht es so riesig, daß es wie ein Schlußprospekt dieser Straße wirkt. Dieser Ansicht entspricht es dann, wenn er nicht weniger als 22 Personen hier anbringt; alles im stärksten Relief und in bunten Gegensätzen. Welches Prunkstück ist allein die Marmorbank mit den bronzenen Greifenlehnen, auf der Maria sitzt! Herrlich beugen sich die heiligen Köpfe aus dem Rahmen heraus, um das kleine Christkind zu sehen. Die heiligen Jungfrauen Barbara und Caterina sind beinahe rundplastisch gebildet.

Abb. 155. Giovanni della Robbia: Pietà. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Nach Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas. (Zu Seite 142.)

Abb. 156. Cieco da Gambassi: Pietà. London, South Kensington Museum.
Photographie Lombardi, Siena. (Zu Seite 142.)

Abb. 157. Giovanni della Robbia: Altar Montepulciano. Oratorio della Misericordia.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 143.)

Die Lünette, die Luca stets in so besonderer Feinheit als das „Auge" des Portals aufgefaßt hatte, ist von Giovanni ganz ins Malerische entwickelt worden. Wo er, wie in der Lünette von Montepulciano (Abb. 145) noch mit dem Vater zusammenarbeitet, hält er die strenge plastische Art fest. Später aber glaubte er die Täuschung der Tiefe am besten durch Malerei erreichen zu können. Er wählte daher gern Motive, bei denen der „Garten" eine besondere Rolle spielt, wie beim „Noli me tangere", bei Thomas'

Abb. 158. Giovanni della Robbia: S. Sebastiano. Montevarchi, Cattedrale.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 143.)

Bekehrung, „Maddalena nel deserto". Die letztere Komposition kommt z. B. in einem Relief der florentiner Domopera (Abb. 146) vor, wo die nackte, nur von den Flechten verhüllte Heilige betend in der Mitte steht; rings Felsenland mit schroffen Treppen. Aus San Jacopo a Ripoli sind zwei sehr entwickelte Landschaftslünetten nach dem Conservatorio delle Quiete gelangt, den Ostermorgen und Thomas' Bekehrung darstellend. Die letztere (Abb. 147) ist in direktem Anschluß an Verrocchios Bronzegruppe komponiert. Hier erscheinen sogar die Zinnen Jerusalems im Hintergrunde; Kaninchen, Fasanen und Hunde spielen umher und die Flora leiht ihre prächtigsten Baumexemplare.

Zwei andere Lünetten aus dem Oratorio di S. Maria delle Grazie in Stia führen die Anbetung des Kindes und die Erscheinung der Vergine vor der Stifterin Monna Giovanna (Abb. 148) vor. Sie sind, obwohl die Inschrift nur noch die Zahlen MCCCCC enthält, sicher später, vermutlich gleichzeitig mit dem Altar der Madonna del Ponte 1531, also erst nach Giovannis Tode entstanden. Mit naturalistischen Details ist nicht gespart —

Abb. 159. Giovanni della Robbia: S. Pietro martire. Arezza, S. Domenico. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 143.)

Monna Giovanna hat ihre Grabhacke bei sich, der Hirt trägt zerrissene Hosen usw. —; aber die segnende Himmelsfrau ist von vornehmer Größe und auch die Szene der Anbetung ist voll innerer Empfindung.

Im Anschluß an diese Lünetten wäre auch die Lünette im Louvre (Abb. 149) zu erwähnen, welche die heilige Anna selbdritt mit zwei knieenden Heiligen darstellt, ein Werk des reifen Cinquecento, wie auch die Maske in der Einrahmung verrät. Der Stil dieser

Abb. 160. Giovanni della Robbia: S. Andrea. Barga, Cappuccini. (Zu Seite 143.)

langgestreckten Figuren weist in eine späte Zeit. Das Relief ist eine gute Probe für das Bemühen, wie man in jenen Tagen mittels der großen Figuren die ganze Fläche zu füllen suchte.

Das Streben der Robbia-Werkstatt nach bildmäßiger Wirkung kommt am frappierendsten in zwei Kompositionen der späten Zeit zum Ausdruck: in dem Relief der Stigmata des heiligen Franz (Barga, Chiesa dei Cappuccini) (Abb. 150) und in der von A. Marquand Mattia della Robbia zugeschriebenen „Verkündigung" in Sa. Maria di Arcevia. Dort ist der Berg La Verna als steile, felsige Anhöhe mit dichtem Waldkranz und Konviktshäusern gebildet; dann wird ein Tal sichtbar, wo der Bär brummt, der Bauer sein Pferd heimtreibt, das Bächlein rauscht und im Hintergrund eine vieltürmige Stadt mit phantastischen hohen Bogen und kolossalen Pinien herüberleuchtet. Bei dem andern Relief ist das Interieur von Marias Zimmer, das Bett mit dem Kopfkissen und der Betthimmel, das vom Delphin getragene Lesepult usw. mit größter Ausführlichkeit geschildert.

In den empyräischen Kompositionen ahmt Giovanni den Vater durchaus nach; ja meist kopiert er die Muster der Assunta und Gürtelspende ohne Zaudern. Allmählich tritt aber auch hier statt des blau-weißen Tons die volle Polychromie hervor. Ein neues Motiv solcher Wolkenkompositionen ist die schöne Trinität in Sa. Fiora (Abb. 151), streng wie das Gemälde Pesellinos in London und reich an großen Linien. Im allgemeinen bevorzugt Giovanni mehr die terrestren Szenen, wie die Anbetung des Kindes und der Hirten, die Huldigung der drei Könige (große frühe Tafel in London [Abb. 152], mit dem ganzen Reiterzug in der Ferne, 25 Personen!), dann aber auch die Passion, und zwar entweder die Klage um den im Sarg

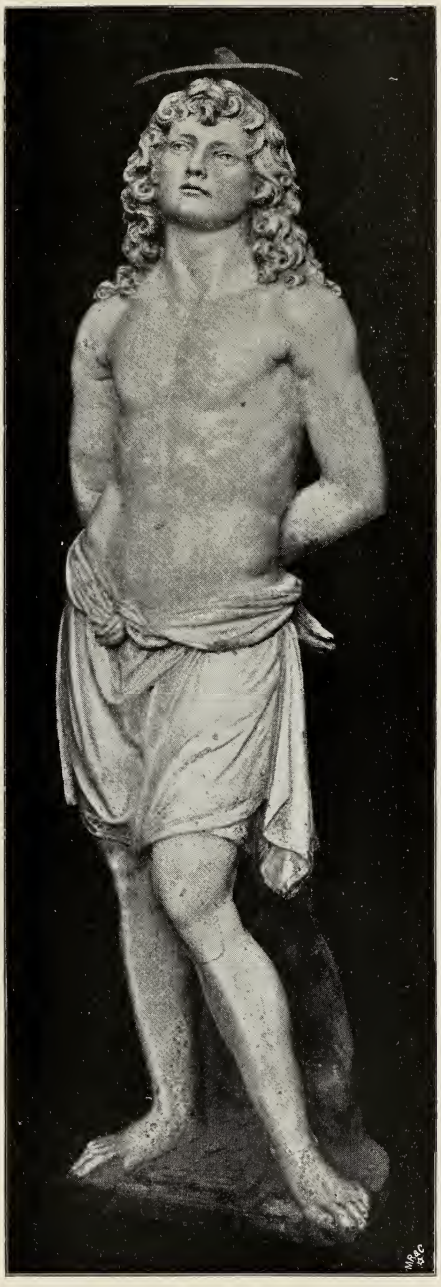


Abb. 161. Giovanni della Robbia: S. Sebaſtiano. Empoli, Sa. Maria a Ripa. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 143.)

Abb. 162. Giovanni della Robbia: Sa. Lucia. Empoli, Sa. Maria a Ripa. (Zu Seite 143.)

liegenden Criſto morto (La Verna, Chieſa degli Angeli), oder die noch häufigere Klage um den vom Kreuz herabgenommenen Leichnam. Hierhin gehören nicht nur die beiden Reliefs in San Francesco al Monte bei San Miniato (Abb. 153) und im Bargello (Abb. 154), ſondern auch die nicht glaſierten Gruppen der Freifiguren (Abb. 155 u. 156).

Das Thema der Pietà ist gegen das Ende des Jahrhunderts und am Anfang des Cinquecento besonders häufig behandelt worden. Nicht nur hat der junge Michelangelo zuzeiten, als sein junger Sinn ganz andere Wege (Bacchus) ging, in dieser Komposition seine erste große Leistung geschaffen; auch die Maler — Perugino, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto — haben diese Aufgabe mit besonderer Teilnahme aufgegriffen. Wieder war es Savonarola gewesen, der die Gemüter von den Niedlichkeiten der Wochenstuben und Tobiasreisen zu der emphatischen Tragik dieser schon im Trecento so bedeutend entwickelten Schlußszene der Passion hingelenkt hatte. In den Marken hatte man dies Thema schon seit den fünfziger Jahren vielfach in freiplastischen Figuren behandelt, seitdem in Bologna ein Süditaliener, Niccolò da Bari es gewagt hatte, die Klage um den toten Herrn in der ungemilderten Glut des Schmerzensausbruches darzustellen, wie er sie in seiner apulischen Heimat oft genug erlebt hatte. Dies Vorbild fand in Bologna selbst und dann in Modena vielfach Nachahmung; nicht ganz so wild, aber nicht weniger realistisch hat man hier die klagenden Frauen und Männer geschildert und lebensgroße Figuren bei Karfreitagsprozessionen zwölf Stunden lang durch die Straßen getragen. Dieser ausschweifenden Kunst gegenüber bleibt der Charakter der toskanischen Gruppen dieser Art, wie sie das Berliner und das Kensington-Museum besitzen, viel feierlicher und verhaltener. Man hat früher Benedetto da Maiano diese Freiplastiken zugeschrieben, ohne zu bedenken, daß dieser schon 1497 starb. Dagegen scheint es mir ein sehr glücklicher Vorschlag von Wilhelm Bode, die Berliner Gruppe (Abb. 155) auf Giovanni della Robbia zurückzuführen. Diese Gruppen bestehen regelmäßig aus vier Gestalten: Der Cristo morto liegt auf den Knien Marias, sein Haupt wird von Johannes gestützt, die Füße werden von Maria Magdalena gehalten. Die drei sitzenden oder kauernden Figuren werden durch die strenge, lange Horizontale des Leichnams kräftig zusammengehalten. Es kommt auch eine andere Komposition vor, bei welcher der Herr am Boden liegt (wie auf Fra Bartolommeos Bild im Pal. Pitti), wobei dann Johannes sein Haupt stützt, während Maria und Magdalena hinter dem Leichnam knien. Eine Gruppe dieser Art, eine Arbeit des Cozzavelli-Schülers Cieco da Gambassi, ist vor einigen Jahren von Siena nach England gekommen (Abb. 156). Bei den Reliefs der Pietà ist die Figurenzahl größer. Alle diese Darstellungen scheinen nicht über das Jahr 1525 herüberzugehen. Das Relief im Bargello (Abb. 154) ist von 1521.

Abb. 163. Fabbrica der Robbia: Putto mit Trauben. Lucca, Pinacoteca. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 143.)

Die Freifigur hat Giovanni noch weiter als sein Vater ausgebildet. Der neue Stil drängte darauf hin, die Figuren nicht frei nebenein-

ander, sondern jede in ihr besonderes Gehäuse zu stellen; infolgedessen verdrängt die Rundplastik die Reliefigur. Man vergleiche einen frühen Altar Andreas, etwa den in Berlin (Abb. 103), mit dem Giovannis in S. Medardo di Arcevia von 1513. Giovanni gelang es nicht, der rahmenden Architektur die Zurückhaltung zu geben, welche die Figuren der Madonna, der zwei Heiligen, der Kandelaberengel und der Christusbüste verlangten; es entspricht dem architektonischen Gefühl der Zeit, die Altartafel in dieser Weise zu zerlegen und struktiv zu gestalten. Die Ansätze dazu zeigt schon der Altar in Montepulciano (Abb. 157). Wichtiger als solche überladenen und unruhigen Werke sind die einzelnen Heiligen in ganzer Figur. Bei manchen fehlt auch die zugehörige Nische nicht; so bei der von straffälligen Juden gestifteten Madonna in der Collegiata von Empoli, bei dem hlg. Sebastian in Montevarchi (Abb. 158) und vor allem bei der großen Statue des Pietro martire in San Domenico in Arezzo (Abb. 159), wo auch die dramatische Predella mit dem Martyrium erhalten ist (die Büste des Heiligen im Pal. Alessandri in Florenz). Hervorragende Statuen sind ferner der großartige Andreas (Abb. 160) in Barga (Cappuccini), der langbärtige Romuald in Borgo S. Sepolcro, Sa. Lucia (Abb. 162) und die Heiligen Giuliano und Ansano in Sa. Maria di Buonconsiglio in Prato. Eine Menge kleiner Einzelfiguren, darunter auch genreartige wie die eines Hirten (aus einem Presepio?) besitzt der Comm. Temple Leader-Scott in Vincigliata. Ebenfalls stark genrehaft werden als Kaminstatuetten der David (Berlin) und die Judith (Florenz, Museo Buonarroti) behandelt, die Flora und Dovizia, sitzende Knaben mit Trauben (Abb. 163, Lucca) kommen vor. Der Giovannino, sonst stets Büste, ist in Pescia als ganze Figur erhalten. Es sind Nippsachen, die neben den Bronzen auf dem Kamin standen.

Abb. 164. Giovanni(?) della Robbia: S. Ansano. Fiesole, Oratorio di S. Ansano. Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz. (Zu Seite 144.)

Bei diesen Arbeiten ist der Künstler nicht mehr nachweisbar; solche Sachen wurden gewiß auf Vorrat im Dutzend gearbeitet. Die Bottega hat an Umfang mit den Jahren immer zugenommen. Um 1520 scheint der Höhepunkt der quantitativen Leistungsfähigkeit erreicht worden zu sein; damals entstanden die Riesentafeln für den Pisaner Camposanto,

die Geburt Christi im Bargello, das Tabernakel der Via Nazionale in Florenz und das im Kölner Kunstgewerbemuseum (1523), die Medaillenköpfe der Certosa und unzähliges andere und kleinere (Abb. 164 u. 165). Man hat die Vorstellung, als habe in diesen Jahren der große Ofen ohne Pause gebrannt, als hätten die Ochsenkarren dauernd vor der Tür bei San Barnaba gehalten.

21. Das Hospital in Pistoia. — Schluß.

Die letzte Arbeit Giovannis, die er unvollendet lassen mußte, führt wieder zu derjenigen Verwendung der Glasur zurück, die ihr Entstehen veranlaßt und ihr Blühen bedingt hatte — zur Architektur-Dekoration. Das Ospedale del Ceppo in Pistoia hat

Abb. 165. Giovanni della Robbia: Imperator. Florenz, Bardini. (Zu Seite 144.)

unter seinem ersten Spedalingo, Leonardo di Giovanni Buonfè, 1514 eine Eingangshalle, ähnlich der von S. Egidio in Florenz erhalten, wo die Rekonvaleszenten herumsitzen konnten und die zum Besuch drängenden Angehörigen warten mußten. Ich erlebte Ostern 1903 in Florenz das tragische Ende des berühmten Chirurgen Colzi, der in dem Hospital von S. Egidio, das er lange musterhaft geleitet hatte, an den Folgen eines Fehlschusses starb. Da habe ich die Massen der Besucher und Neugierigen in dieser Halle Stunde um Stunde auf Bulletins harren und starren sehen. Bei solchem Gedränge gewinnen die südlichen Hallen ihr fabelhaftes Leben; die Bilder bewegter Massen, wie man sie aus Donatellos Antonioreliefs kennt, werden hier lebendig. Der Italiener führt sein Leben auf der Straße, und nicht wie wir Nordländer im Hause; er braucht deshalb die Halle zur täglichen Versammlung.

Für das Spedale in Pistoia, einer Dependenz von Sa. Maria nuova in Florenz, hat nun Giovanni in der Zeit von 1525 bis 1529 die Fassade der Loggia geschmückt

Abb. 166. Das Ospedale del Ceppo. Pistoja.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 145.)

(Abb. 166). Während im modernen Italien den armen Kranken, welche ans Hospital gebracht werden, schon von ferne die trostlose Aufschrift „degli Incurabili“ entgegenleuchtet, wünschte der pistojeser Spedalingo hier eine gütigere Botschaft zu verkünden. Die sieben Werke der Barmherzigkeit und die sieben Kardinaltugenden sind dargestellt — gewiß der schönste, wenn auch etwas selbstgefällige Schmuck eines derartigen Gebäudes.

Abb. 167. Giovanni della Robbia: Pilgeraufnahme. Vom Fries des Ospedale del Ceppo. Pistoja.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 146.)

Abb. 168. Giovanni della Robbia: Speisung der Hungrigen; linke Seite.
Vom Fries des Ospedale del Ceppo, Pistoja.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 146.)

Giovanni hat seine Aufgabe ziemlich derb angefaßt. In die Zwickel der Bogen hat er die vier Wappen des Hospitals, der Stadt Pistoja und der Medici gesetzt; außerdem glänzt hier die Verkündigung, Begegnung und Himmelfahrt Marias. Die sieben Werke der Barmherzigkeit sind in einem bunten Reliefband dargestellt, das sich von der linken Schmalseite der Loggia bis an die rechte Ecke der Fassade hinzieht und die ganze Breite zwischen den Tondi und den oberen Fenstern einnimmt. Einzelgestalten, die zwischen Pilastern stehen, zerlegen dies breite Band in einzelne Abschnitte. Die Sechszahl der Bogen — veranlaßt wohl durch die doppelten Türen im Parterre — nötigte den Künstler dazu, das erste Relief auf die linke Schmalseite zu setzen.

Giovanni hat die Arbeit nicht vollendet; erst 1585 wurde die letzte Szene von Filippo Palladini in bemaltem Ton hinzugefügt — ein Zeichen dafür, daß damals die Technik des Glasurbrandes nicht mehr geübt wurde. Giovanni begann mit dem Relief der „Kleidung der Nackenden" (linke Schmalseite); an der Fassade sind von links nach rechts dargestellt: Pilgeraufnahme (Abb. 167), Krankenheilung, Gefängnisbesuch, Sterbetrost, Speisung und Tränkung der Hungernden (Abb. 168 u. 169). Der Fries umfaßt genau 100 Personen (inkl. des letzten Reliefs); jedes Stück hat durchschnittlich vierzehn Figuren. In dem Bestreben nach kräftigen Farbengegensätzen ist der Grund bald weiß, bald hellblau, bald dunkelblau; die Figuren sind entsprechend bunt kostümiert. Die meisten Szenen spielen sich in den Zimmern des Hospitals ab. Wir sehen die Betten, die Eßtische, die Bänke, Schemel, das Kruzifix an der Wand; Mönche, Ärzte, Diener treten zu den Kranken, legen Hand an, notieren den Puls, bringen Eimer mit Milch oder Wein und Körbe mit Brot. Bei der Gefängnisszene sind wir im Kerker, durch dessen vergitterte Fenster zwei Besucher von der Straße her schauen.

Am besten gelang wohl das dritte Relief. Links stehen die Betten Nr. 19 und Nr. 20 (sie sind doppelt numeriert, um Irrtümer zu vermeiden); zwei Ärzte sind

Abb. 169. Giovanni della Robbia: Speisung der Hungrigen.
Vom Fries des Ospedale del Ceppo, Pistoja
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 146.)

um den Kranken tätig, dessen Puls gefühlt, dessen Wasser kontrolliert wird. Ein Assistent schreibt die Fiebertemperatur auf. Der Kranke im Bett 19 wird eben aufgerichtet, weil seine Kopfwunde gewaschen werden soll; es scheint schlimm zu stehen, das deuten die Gebärden der Mittelfiguren an.

Sicher sind hier viele Porträts versteckt. Der Almosenpfleger, der das Brot austeilt, ist wohl ein Porträt des derzeitigen Elemosinars. Im zweiten und vierten Relief kommen Heiligenscheine vor; der Heilige, dessen Füße gebadet werden, wird der Pilger Jakobus maior sein. Hervorragend ist die Darstellung der nackten und halbnackten Bettler auf dem ersten Relief. In der Ausführung ist manches sehr roh und Gesellenhände mögen namentlich bei den schlechten Tondi beteiligt gewesen sein (man hat an Santi Buglione, den Schüler des 1521 gestorbenen, sehr begabten Benedetto Buglione, gedacht). Am besten sind die Physiognomien behandelt, die auch den Unterschied der Stände gut charakterisieren. Die Zahl der plumpen Plebsgesichter überwiegt. Sehr deutlich macht sich eine Vorliebe für das naturalistische Detail bemerkbar. Bei Reliefs, wie dem der Krankenheilung mag Giovannis Empfindung besonders beteiligt gewesen sein. Es ist zu der Zeit entstanden, als er alle seine Söhne im Krieg verlor. Sollen im fünften Relief die Eltern des Gestorbenen vielleicht ihn selbst und seine Frau Tommasa darstellen?

Giovanni hat, wie gesagt, den Abschluß dieses großen Frieses nicht mehr erlebt oder im Jahre 1527 die Arbeit freiwillig unterbrochen. Damals nämlich sind seine drei Söhne: Marco, Lucantonio und Simone — im Alter von 25 bis 30 Jahren — in den Kämpfen mit dem Heere des Connetable von Bourbon gefallen. Genaueres weiß man nicht; aber Vasari (geboren 1512), der Giovanni noch gekannt hat, berichtet es ausdrücklich. Welcher Schlag für den damals fast sechzigjährigen Vater! Zwei Jahre später hat er selbst die Augen geschlossen. Wer ist der Erbe der großen Bottega

Abb. 170. Benedetto Buglione: Lünette. Badia, Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 148.)

gewesen? Die Söhne sind tot; von anderen Verwandten wissen wir nichts. Von den Brüdern Giovannis ist Girolamo im Todesjahr des Bruders nach Frankreich gegangen; hier hat er erst geheiratet. Von den Söhnen Simones, des Bruders Andreas (Giovannis Vettern) war Luca (geb. 1484) schon 1519 gestorben; er war der Gelehrte der Familie. Filippo (geb. 1479) lebte bis 1533, aber als Mönch von Montecassino.

So verschwindet — da auch die andern Brüder Giovannis Florenz damals schon verlassen hatten — der Name Robbia aus den florentiner Kunstannalen, nachdem er genau 100 Jahre lang sich ehrenvoll behauptet hatte. Aber die Kunst des Glasurreliefs starb nicht so schnell. Es ist eine ebenso alte wie falsche Anekdote, daß Giovanni „das Glasurgeheimnis mit ins Grab genommen habe". Hier handelte es sich nicht um ein Arcanum — denn die Glasur der Robbia ist die Glasur schlechthin —, sondern um geschickte Hände, die gleichzeitig zu formen und zu glasieren wußten. Ein großer Teil dessen, was heute als Robbia-Fabbrica durch die Welt reist, ist erst nach 1529 entstanden. Freilich war, als Antonio Novelli um 1650 eine Wiederbelebung der Technik versuchte, die Tradition längst erloschen.

Leider war der begabteste von Andreas und Giovannis Gehilfen, Benedetto Buglione, schon 1521 gestorben. Über ihn haben wir einige Notizen von Vasari (in der Vita Verrocchios), die Milanesi ergänzt hat. Danach wäre er 1461 geboren; 1484 soll er ein glasiertes Relief „Cristo al limbo" für die florentiner Annunziata, 1487 Reliefs für die Cappella del Santo Anello in der Kathedrale von Perugia gemacht haben. 1499 hätte er in Genua die Kanzel von S. Stefano in Marmor ausgeführt; der noch vorhandene Orgellettner dieser Kirche ist im gleichen Jahre von Benedetto da Rovezzano und Donato Benti gearbeitet worden. In das Jahr 1504 fallen Benedettos Arbeiten für die florentiner Badia, von denen das köstliche Relief über dem Eingang an der Via del Proconsolo (Abb. 170 u. 69) noch erhalten ist. 1510 soll er dann am Ospedale del Ceppo mit gearbeitet haben — diese Zahl steht mit der sonstigen Chronologie in Widerspruch. Es wird sich nach Marquands Vermutung nicht um den Fries der Loggia (die damals noch nicht gebaut war), sondern um das Relief der Krönung über dem Eingangsportal des Hospitals handeln (Abb. 171), eine blau-

weiße Lünette, mit großen ruhigen Figuren (Gott Vater trägt hier die Tiara des Papstes!), wenn auch etwas nüchterner Behandlung. Man hat auf Ben. Buglione auch die Krönung in den Ognissanti von Florenz zurückgeführt — ein Urteil, das jedenfalls eher berechtigt ist, als die naive Behauptung der Marchesa Burlamacchi, das Relief sei vom alten Luca. (Die Verfasserin bildet es sogar als Titelbild ihrer Monographie über Luca ab!) Das eigenartigste und stimmungsvollste Werk, das auf B. Buglione zurückgeführt wird, ist die liegende, unglasierte Grabfigur der heiligen Cristina in der Collegiata von Bolsena (Abb. 172).

* * *

Übersieht man die Liste derjenigen Werke, welche nicht mit Sicherheit Luca, Andrea oder Giovanni gegeben werden können, so ergibt sich — ich lege die Tabelle von Maud Cruttwell zugrunde, da einzelne Meinungsverschiedenheiten bei diesen Zahlen nichts ausmachen — folgendes merkwürdige Resultat:

Es gibt heute noch im ganzen etwa 1200 Robbia-Arbeiten! Von diesen entfallen etwa 70 auf Luca, 70 auf Andrea, 110 auf Giovanni, 950 auf das Atelier! Der heutige Bestand reicht aber gewiß nicht an die Produktion jener erstaunlich prompten Bottega heran; denn das Glasurrelief ist eine sehr zerbrechliche Ware. Es sind also gewiß über 2000 Stücke gearbeitet worden. Nicht alle sind und waren glasiert; die Arbeiten in Marmor, Bronze, Ton und Stucco sind in dieser Aufzählung mitgerechnet. Aber wie verschwindend ist deren Zahl! Aufträge wie die Domcantoria und die Bronzetür sind als nur eine Nummer gerechnet; die 47 Köpfe der Certosa und alle Wappen allerdings einzeln. An Madonnen zählte ich 250 bis 260; es gibt über 300 Altäre und Tabernakel und etwa 180 bis 200 Statuen und Büsten. Die Wappen und Medaillons erreichen die höchste Ziffer, etwa 350. Von größeren kirchlichen Geräten zählte ich 14 Exemplare. Ganz verschwindend ist die Zahl der Stücke, welche nichtkirchliche Stoffe darstellen; es sind einige Porträtbüsten und aus dem hohen Cinquecento ein wenig Mythologie.

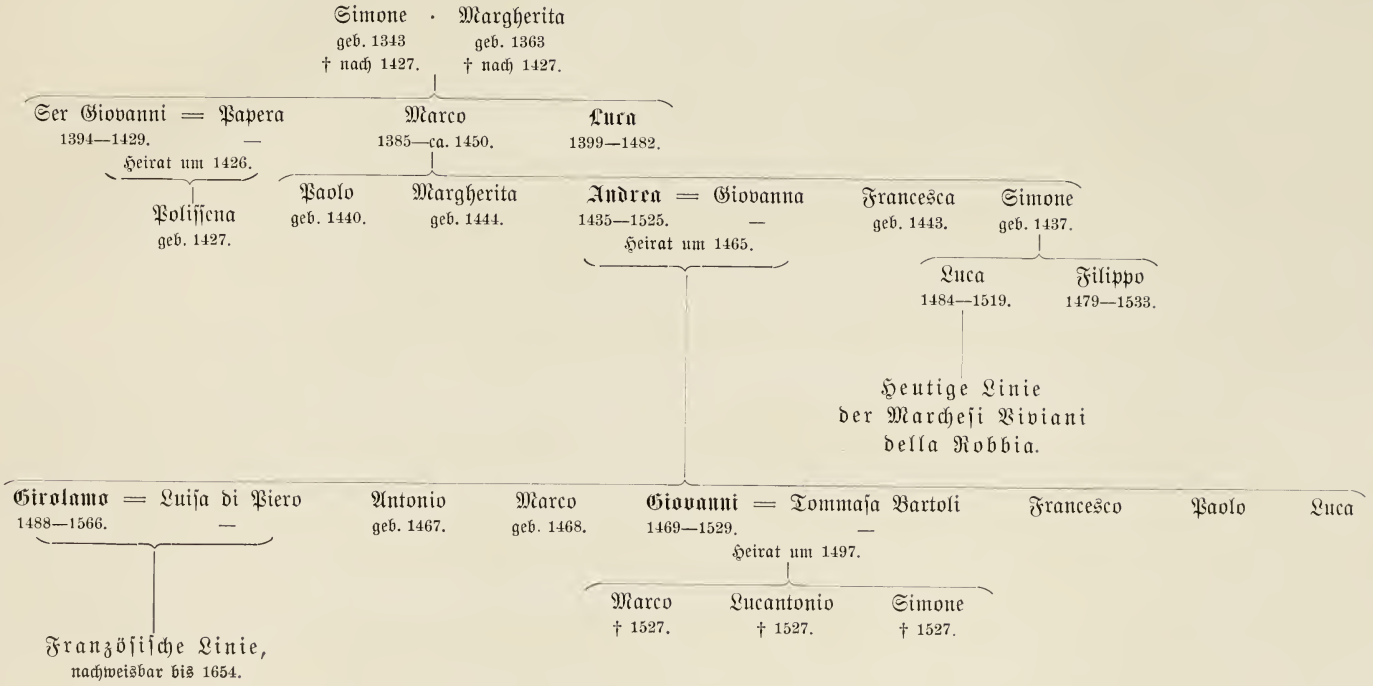
Doch diese Zahlen werden den Kunsthändler mehr interessieren als den Kunstforscher; die mächtige Entwicklung der Glasurtechnik in die Breite und ins Massenhafte ist ein deutliches Anzeichen, daß es mit der Kunst der Technik, um die es sich hier handelt, zu Ende ist.

Abb. 171. Benedetto Buglione: Krönung Marias. Pistoja, Ospedale del Ceppo. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 148.)

Fragt man, weshalb trotz dieser starken Nachfrage die Kunst der Robbia noch vor dem Anfang des Seicento vollständig erlosch, um erst in unsern Tagen wieder erweckt zu werden, so muß geantwortet werden: sie hatte sich überlebt. Sie paßte nicht mehr in die Zeiten des Barock. So hoch sie uns steht, wenn wir sie in wenigen feinen Werken genießen, so leicht werden wir ihrer überdrüssig, wenn sie in Massen heran-drängt. Ebenso wie die Majolika-Töpferei nach dem sechzehnten Jahrhundert wieder abschwillt, so auch die Robbia-Ware. Sie hat innerhalb der anderthalb Jahrhunderte, die ihr gesetzt waren, genug Unvergängliches geschaffen.

Abb. 172. Benedetto Buglione: Grabfigur der Sa. Cristina. Bolsena, Collegiata.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz (Zu Seite 149.)

Stammtafel der Robbia.



Literatur.

(Die Handbücher und Sammelwerke sind nicht mit aufgezählt.)

Anselmi, Anselmo, Le Maioliche dei della Robbia nella provincia di Pesaro-Urbino. Archivio stor. d. a. 1895, p. 435.

Barbet de Jouy, Henry, Les della Robbia. Paris 1855.

Bode, Wilhelm, Die Künstlerfamilie della Robbia (Kunst und Künstler). Leipzig 1878.

— —, Luca della Robbia ed i suoi precursori in Firenze. Archivio stor. d. a. 1889.

— —, Luca della Robbia. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1903.

Bode, Wilhelm, u. **F. Bruckmann,** Denkmäler der Renaissance — Skulptur Toskanas. München 1893 ff.

Bode, Wilhelm, Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin 1902.

Burlamacchi, L., Luca della Robbia. London, Bell, 1900.

Carocci, Guido, I dintorni di Firenze. Firenze 1881.

Casotti, Giov. Batt., Memorie istoriche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta. Firenze 1714.

Cavalucci et Molinier, Les della Robbia. Paris 1884.

Cicognara, Storia della scultura. Venezia 1813.

Cruttwell, Maud, Luca and Andrea della Robbia. London, Dent, 1902.

Delaborde, Château du Bois de Boulogne. Paris 1853.

Fabriczy, Cornel von, Un altorilievo di Luca della Robbia nel Museo nazionale. Arte e storia 1888.

Gnoli, Dom., Fra Mattia della Robbia. Archivio stor. d. a. 1889.

Kataloge der Renaissanceplastik des Berliner Museums und des South Kensington-Museums.

Marquand, Allan, Some unpublished monuments by Luca della Robbia. American Journal of Archaeology 1893.

— —, The madonnas of Luca della Robbia. American Journal of Archaeology 1894.

— —, Andrea della Robbia and his altarpieces. The Brickbuilder, August 1896.

— —, Robbia pavements. The Brickbuilder, März 1902.

Marrai, Bernardo, Le cantorie di Luca della Robbia e di Donatello. Firenze 1900.

Molinier, E., Une œuvre inédite de Luca della Robbia. Le tabernacle en marbre de l'église de Peretola près de Florence. Gazette archéolog. 1884.

Perkins, Charles, Toscan Sculptors. London 1864.

Reymond, Marcel, Les della Robbia. Florenz 1897.

— —, La sculpture florentine. Florenz 1898.

— —, La Madone Corsini de Luca della Robbia. Rivista d'arte 1904.

Schmarsow, Aug., Das Relief der Kaiserkrönung im Bargello. Festschrift zu Ehren des Florentiner kunsthistorischen Instituts. Leipzig 1898.

Schubring, Paul, Die farbigen Tonreliefs der Robbia. Velhagen und Klasings Monatshefte XVIII, S. 34 ff.

— —, Neues zu Luca della Robbia. Sitzungsberichte der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin. Januar 1904.

Scott, Leader, Luca della Robbia. London, Sampson Law, 1883.

Die Vorlagen für die farbigen Abbildungen wurden im Frühjahr 1903 von den Schülern der akademischen Hochschule in Berlin Kölbel und Paatz in Florenz gemalt.

Verzeichnis der Abbildungen.

I. Luca della Robbia.

Abb.		Seite
1.	Luca della Robbia. Von Vasari. Fresko. Florenz, Palazzo de' Signori	2
2.	Verkündigung. Or San Michele, Florenz	4
3.	Domkanzel. Florenz, Domopera	5
4.	Reste der ursprünglichen Pilaster der Domkanzel Lucas	6
5.	Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum	6
6.	Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum	7
7.	Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum	8
8.	Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum	9
9.	Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum	10
10.	Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum	11
11.	Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum	12
12.	Relief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum	13
13.	Seitenrelief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum	14
14.	Seitenrelief von der Domkanzel. Florenz, Dommuseum	14
15.	Donatello: Relief an der Sängertribüne des florentiner Domes	16
16.	Jan van Eyck: Musizierende Engel. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum	17
17.	Andrea Pisano: Cavalleria. Campanile-Relief. Florenz	18
18.	Armonia. Relief am Campanile. Florenz	19
19.	Scienza. Relief am Campanile. Florenz	20
20.	Musica (Orfeo). Relief am Campanile des Doms von Florenz	21
21.	Dialettica. Florenz, Campanile	22
22.	Donatello: Apostelpaar an den Bronzetüren der Sakristei von S. Lorenzo	23
23.	Grammatica. Florenz, Campanile	23
24.	Die Erschaffung Evas. Florenz, Dommuseum	24
25.	Andrea Pisano: Erschaffung Evas. Relief am Campanile. Florenz	25
26.	Donatello: Schlüsselverleihung an Petrus. London. South Kensington-Museum	26
27.	Lor. Ghiberti: Zenobius-Sarkophag. Florenz, Dom	26
28.	Florentiner Meister von 1435: Petrus' Befreiung aus dem Kerker. Florenz, Uffizien	27
29.	Petrus' Befreiung aus dem Kerker. Florenz, Bargello	28
30.	Kreuzigung Petri. Florenz, Bargello	29
31.	Masaccio: Kreuzigung Petri. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum	30
32.	Tabernakel in Peretola bei Florenz (Einschaltbild)	zw. 30/31
33.	Auferstehung. Lünette. Dom, Florenz	31
34.	Antonio Vite: Auferstehung. Fresko. Pistoja, S. Francesco	31
35.	Donatello: Himmelfahrt Johannes d. Ev. Florenz, S. Lorenzo, Sakristei	32
36.	Himmelfahrt. Lünette. Dom, Florenz	32
37.	Andrea da Firenze: Himmelfahrt. Fresko an der Decke der spanischen Kapelle in Sa. Maria novella. Florenz	33
38.	Leuchterengel. Florenz, Dom, Sakristei	34
39.	Matthäus. Decke der Pazzikapelle. Florenz	35
40.	Markus. Decke der Pazzikapelle. Florenz	36
41.	Johannes. Decke der Pazzikapelle. Florenz	37
42.	Inneres der Pazzikapelle in Florenz. Teilansicht	38
43.	Bartholomäus. Florenz, Pazzikapelle	39
44.	Jakobus d. Ältere. Florenz, Pazzikapelle	40
45.	Vorhalle der Pazzikapelle in Florenz mit den bacini	41
46.	Kuppel der Vorhalle der Pazzikapelle. Florenz	42
47.	Bronzetür. Florenz, Dom	44
48.	Donatello: Bronzetür. S. Lorenzo, Sakristei. Florenz	45
49.	Lukas. Relief von der Bronzetür des florentiner Doms	46
50.	Johannes von der Bronzetür des florentiner Doms	47
51.	Madonna von der Bronzetür des florentiner Doms	48
52.	Lünette des Doms von Urbino	48
53.	Grabmal Federighi. Florenz, Sa. Trinità	50
54.	Bernardo Rossellino: Grabmal Bruni. Florenz, Sa. Croce	51

Abb. Seite

55. Michelozzo und Luca della Robbia: Tabernakel im linken Sacellum der Impruneta bei Florenz 52
56. Rechtes Sacellum in der Impruneta mit dem an seinen alten Platz zurückversetzten Kreuzigungsrelief. (Einschaltbild) . . . . . zw. 52/53
57. Decke des linken Sacellums in der Impruneta bei Florenz 53
58. Fries am Sacellum der Impruneta bei Florenz. (Einschaltbild) . . zw. 54/55
59. Wappen Serristori, Florenz, Palazzo Serristori. (Einschaltbild) . . zw. 54/55
60. Impruneta-Madonna. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 55
61. Prudentia. Relief an der Decke der portugiesischen Kapelle in S. Miniato bei Florenz 56
62. Fortitudo. Relief von der Decke der portugiesischen Kapelle, S. Miniato bei Florenz 57
63. Decke in S. Giobbe, Venedig 58
64. Wappen König Renés von Anjou. London, South Kensington-Museum . 59
65. Wappen der Mercanzia. Florenz, Or San Michele 60
66. Christus und Thomas. Tonskizze. Berlin, Privatbesitz 61
67. Wappen der Architekten. Florenz, Or San Michele 62
68. Wappen der medici e speciali an Or San Michele, Florenz (Einschaltbild) . . . . . zw. 62/63
69. Das Portal der Badia von Florenz mit der Lünette von Benedetto Buglioni (Einschaltbild) . . . . . zw. 62/63
70. Lünette von S. Pierino. Florenz, Bargello 63
71. Lünette der Via d'Agnolo. Florenz, Bargello. (Einschaltbild) . . zw. 63/64
72. Madonna im Rosenhag. Florenz, Bargello. (Einschaltbild) . . . zw. 64/65
73. Madonna Frescobaldi. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 65
74. Madonna im Lilienhag. Wien, Sammlung Liechtenstein 66
75. Madonna Alessandri. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 67
76. Madonna. Berlin, Sammlung von Beckerath 68
77. Madonna Innocenti. Florenz, Ospedale degli Innocenti (Einschaltbild) zw. 68/69
78. Madonna aus Sa. Maria nuova. Florenz, Bargello 69
79. Tondo. Bargello 70
80. Madonna mit dem Apfel. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 71
81. Genueser Madonna. Florenz, Bargello 72
82. Madonna. New York. Metropolitan-Museum 73
83. Madonna Viviani 74
84. Madonna Piot. Paris, Mad. Andrée 75
85. Stucco nach der Madonna Corsini. Florenz 76
86. Bemalte Stuck-Madonna. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 77
87. Tonrelief. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 78
88. Tonskizze für ein Bronzetondo. Paris, Louvre 78
89. Stuck-Tondo. Oxford, Ashmoleian Museum 79
90. Stuckrelief. Paris, Louvre 79
91. Madonna. Berlin, Privatbesitz . . 80
92. Madonna. Ton Florenz, Stef. Bardini 81
93. Anbetung der Hirten. London, South Kensington-Museum 82
94. Anbetung der Hirten. München, National-Museum 83
95. Anbetung des Kindes. Crefeld, Kaiser Wilhelm-Museum 84
96. Madonna. Paris, Sammlung Foulc 85
97. Begegnung. Pistoja, S. Giovanni Fuorcivitas 86
98. Detail von Abb. 96 87
99. Giovanni della Robbia: Altar mit der Visitazione. Lamporecchio . . . 88
100. Jünglingsporträt. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Einschaltbild) . zw. 88/89
101. Porträtrelief. Florenz, Bargello . . 91
102. September. Teller. London, South Kensington-Museum 92

II. Andrea della Robbia.

Abb. Seite

103. Altar aus Varramista. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 94
104. Altartafel. Gradara 95
105. Altar in der Medicikapelle von Sa. Croce. Florenz 96
106. Anbetung des Kindes. La Verna . 97
107. Verkündigung. La Verna 98
108. Triptychon. Assisi, Portiuncula . . 99
109. Krönung Marias. Siena, Osservanza 100
110. Gürtelspende. Foiano 101
111. Linke Predelle des Altars der Gürtelspende. La Verna, Sa. Maria degli Angeli 102
112. Rechte Predelle vom Altar der Gürtelspende. La Verna, Sa. Maria degli Angeli 103
113. Kreuzigung. La Verna, Cappella delle stimate 104
114. Kreuzigung. Arezzo, Cattedrale . . 105
115. Fonte battesimale. Sa. Fiora. . . 106
116. S. Giorgio. Brancoli 107
117. Madonna in Stia 108
118. Die Madonna der Architekten. Florenz, Bargello (Einschaltbild) zw. 108/109
119. Madonna. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 109
120. Madonna Bertello. Florenz, S. Gaetano 110
121. Madonna. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Sammlung J. Simon.) 111
122. Tondo. Florenz, Bargello 112

Abb. Seite

123. Wappen der Arte della seta. Florenz, Or San Michele (Einschaltbild) . . . . . zw. 112/113
124. Madonna. London, South Kensington-Museum 113
125. Tondo. Florenz, Innocenti . . . 114
126. Tondo. Florenz, Innocenti . . . 114
127. S. Francesco und S. Domenico. Florenz, Loggia San Paola (Einschaltbild) . . . . . zw. 114/115
128. Verkündigung. Florenz, Innocenti . 115
129. Lünette. Braunschweig, Vieweg . . 115
130. Evangelist Markus. Prato. Madonna delle Carceri 116
131. Fries in der Madonna delle Carceri. Prato 116

Abb. Seite

132. Pietà. Arezzo, Sa. Maria delle Grazie 117
133. Cristo morto. Florenz, Monte di pietà 117
134. S. Francesco. Assisi, Portiuncula . 118
135. Büste des Kardinals Amaldino. Viterbo, Museo 119
136. Büste des kleinen Jesus. Florenz, Bargello 120
137. Salvator mundi. Florenz, Sa. Croce, Sakristei 121
138. Engel der Verkündigung. Siena, Osservanza 122
139. La Vergine. Verkündigungsgruppe in der Osservanza bei Siena . . 122
140. Kopf einer Heiligen. London, Sammlung Gilbert 123

III. Die dritte Generation.

Abb. Seite

141. Giovanni della Robia: Lavabo in der Sakristei in Sa. Maria novella. Florenz 125
142. Tabernakel. Florenz, SS. Apostoli . 126
143. Giudizio. Volterra 127
144. Taufbecken. Cerreto Guidi . . . 128
145. Lünette. Montepulciano. Palazzo pubblico 129
146. Sa. Maddalena nel deserto. Florenz, Domopera 130
147. Christus und Thomas. Conservatorio delle Quiete bei Florenz . . . 130
148. Maria erscheint Mona Vanna. Oratorio Sa. Maria delle Grazie. Stia 131
149. S. Anna metterza mit S. Antonio und S. Giacinto. Paris, Louvre 131
150. Stigmata des heiligen Francesco. Borgo, Cappuccini 132
151. Trinità. Sa. Fiora 133
152. Anbetung der Könige. London, South Kensington-Museum 134
153. Pietà. Florenz, S. Francesco al Monte 135
154. Pietà. Florenz, Bargello 136
155. Pietà. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 136
156. Cieco da Gambassi. Pietà. England 137
157. Montepulciano. Altar. Oratorio della Misericordia 137

Abb. Seite

158. S. Sebastiano. Montevarchi, Cattedrale 138
159. S. Pietro martire. Arezzo, S. Domenico 139
160. S. Andrea. Barga, Cappuccini . . 140
161. S. Sebastiano. Empoli, Sa. Maria a Ripa 141
162. Sa. Lucia. Empoli, Sa. Maria a Ripa 141
163. Putto mit Trauben. Lucca, Pinacoteca 142
164. S. Ansano. Fiesole, Oratorio di S. Ansano 143
165. Imperator. Florenz, Bardini . . 144
166. Das Ospedale del Ceppo. Pistoja . 145
167. Pilgeraufnahme. Vom Fries des Ospedale del Ceppo. Pistoja . . 145
168. Speisung der Hungrigen; linke Seite. Vom Fries des Ospedale del Ceppo. Pistoja 146
169. Speisung der Hungrigen. Rechte Seite. Vom Fries des Ospedale del Ceppo. Pistoja 147
170. Benedetto Buglione: Lünette. Badia, Florenz 148
171. B. Buglione: Krönung Marias. Pistoja, Ospedale del Ceppo . . 149
172. B. Buglione: Grabfigur der Sa. Cristina. Bolsena, Collegiata . . 150

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01359 9846

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß.

Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig.

In reich illustrierten, elegant ausgestatteten Bänden mit Goldschnitt.

LXXIV.

Luca della Robbia

und seine Familie

Von **Paul Schubring.**

Mit 172 zum Teil farbigen Abbildungen. — Preis 4 Mark.

Die Sammlung ist darauf angelegt, in erschöpfenden, reich illustrierten Monographien, jeder Band selbständig in sich abgeschlossen, eine vollständige

Geschichte der klassischen und modernen Kunst

zu bilden, deren handliche und äußerlich vornehme Form in kunst- und literaturliebenden Kreisen ungeteilten Beifall gefunden hat.

Bis November 1906 sind erschienen:

1.	**Raffael.**	130 Abb.	3 M.	20.	**Reinhold Begas.**	129 Abb.	3 M.
2.	**Rubens.**	122 Abb.	3 „	21.	**Chodowiecki.**	204 Abb.	3 „
3.	**Rembrandt.**	165 Abb.	3 „	22.	**Tiepolo.**	74 Abb.	3 „
4.	**Michelangelo.**	95 Abb.	3 „	23.	**Daulier.**	111 Abb.	3 „
5.	**Dürer.**	134 Abb.	3 „	24.	**Botticelli.**	90 Abb.	3 „
6.	**Velazquez.**	48 Abb.	2 „	25.	**Ghirlandajo.**	65 Abb.	2 „
7.	**A. v. Menzel.**	141 Abb.	3 „	26.	**Veronese.**	88 Abb.	3 „
8.	**Teniers d. J.**	79 Abb.	3 „	27.	**Mantegna.**	105 Abb.	3 „
9.	**A. v. Werner.**	134 Abb.	4 „	28.	**Schinkel.**	127 Abb.	3 „
10.	**Murillo.**	67 Abb.	3 „	29.	**Tizian.**	123 Abb.	3 „
11.	**Knaus.**	70 Abb.	3 „	30.	**Correggio.**	93 Abb.	3 „
12.	**Franz Hals.**	40 Abb.	2 „	31.	**Schwind.**	168 Abb.	4 „
13.	**van Dyck.**	61 Abb.	3 „	32.	**Rethel.**	125 Abb.	3 „
14.	**Ludwig Richter.**	188 Abb.	4 „	33.	**Leonardo da Vinci.**	128 Abb.	3 „
15.	**Watteau.**	92 Abb.	3 „	34.	**Lenbach.**	121 Abb.	4 „
16.	**Thorwaldsen.**	146 Abb.	3 „	35.	**van Eyck, Hubert u. Jan.**	88 Abb.	3 „
17.	**Holbein d. J.**	152 Abb.	4 „	36.	**Canova.**	98 Abb.	3 „
18.	**Defregger.**	97 Abb.	4 „	37.	**Pinturicchio.**	115 Abb.	4 „
19.	**Terborch u. Jan Steen.**	95 Abb.	3 „	38.	**Gebhardt.**	93 Abb.	3 „

Band 39:

(Ohne diesen Schutzkarton wird kein Exemplar zurückgenommen.)

39. **Memling.** 129 Abb. . . . . 3 M.
40. **Munkacsy.** 121 Abb. . . . . 3 „
41. **Klinger.** 104 Abb. . . . . 4 „
42. **Stuck.** 157 Abb. . . . . 4 „
43. **Giotto.** 158 Abb.. . . . . 4 „
44. **Ostade.** 107 Abb.. . . . . 3 „
45. **Liebermann.** 114 Abb. . . . 3 „
46. **Thoma.** 106 Abb. . . . . 4 „
47. **Wereschtschagin.** 77 Abb. . . 3 „
48. **F. A. v. Kaulbach.** 107 Abb. . 4 „
49. **Tintoretto.** 109 Abb. . . . . 4 „
50. **Leibl.** 71 Abb. . . . . 3 „
51. **Philipp Veit.** 92 Abb. . . . 3 „
52. **Verrocchio.** 80 Abb. . . . . 3 „
53. **Prell.** 115 Abb. . . . . 3 „
54. **Herkomer.** 121 Abb. . . . . 4 „
55. **Burne-Jones.** 113 Abb. . . 4 „
56. **Koner.** 75 Abb. . . . . 3 „
57. **Millet** und **Rousseau.** 80 Abb. 4 „
58. **Grützner.** 106 Abb.. . . . . 3 „
59. **Gysis.** 156 Abb. . . . . 4 „
60. **Adolf Hildebrand.** 100 Abb. . 3 „
61. **Uhde.** 111 Abb. . . . . 4 „
62. **Walter Crane.** 145 Abb. . . 4 „
63. **L. v. Hofmann.** 112 Abb. . . 3 M.
64. **Worpswede.** 145 Abb. . . . 4 „
65. **Donatello.** 141 Abb. . . . . 3 „
66. **Eberlein.** 106 Abb. . . . . 3 „
67. **Bartels.** 115 Abb. . . . . 4 „
68. **Hokusai.** 103 Abb. . . . . 4 „
69. **Preller d. Ä.** 135 Abb. . . . 4 „
70. **Böcklin.** 106 Abb. . . . . 4 „
71. **Gainsborough.** 81 Abb. . . 3 „
72. **Segantini.** 101 Abb. . . . . 4 „
73. **Watts.** 121 Abb.. . . . . 4 „
74. **Robbia.** 172 Abb. . . . . 4 „
75. **P. Vischer u. A. Krafft.** 102 Abb. 4 „
76. **Feuerbach.** 113 Abb. . . . . 4 „
77. **Rossetti.** 70 Abb.. . . . . 4 „
78. **Neu-Dachau.** 158 Abb. . . . 4 „
79. **C. Meunier.** 47 Abb. . . . . 2 „
80. **Siemering.** 111 Abb. . . . . 4 „
81. **Veit Stoß.** 100 Abb. . . . . 3 „
82. **Cornelius.** 131 Abb. . . . . 4 „
83. **Corot** und **Troyon.** 89 Abb. . 4 „
84. **W. von Kaulbach.** 143 Abb. . 4 „
85. **Angelico da Fiesole.** 109 Abb. 4 „
86. **Gesellschap.** 92 Abb. . . . . 3 „

Es werden zunächst folgen:

Peruginо — Reynolds — Die Kleinmeister.

Der Eintritt in das Abonnement verpflichtet nicht zur Abnahme der ganzen Sammlung, vielmehr hat der Abonnent das Recht der Auswahl der ihm zusagenden Bände und der Rückgabe der nicht gewünschten, so daß jedem Kunst- und Bücherfreunde Gelegenheit geboten ist, seine Lieblingskünstler sich auszuwählen und nach und nach die Sammlung zu einer vollständigen und erschöpfenden Geschichte der bildenden Künste zu ergänzen.

Der anerkannte und sehr schätzenswerte Vorzug einer zugleich wissenschaftlich gründlichen und allgemein verständlichen Darstellung wird in dieser Sammlung unterstützt durch eine reiche, glänzende Illustrierung, und an dem vollendeten Druck, sowie an der eigenartigen, feinen äußeren Ausstattung der Bände wird jeder Bücherliebhaber seine Freude haben.

Der äußerst niedrige Preis der Bände ist darauf berechnet, diese Sammlung in die weitesten Kreise zu bringen und auch Liebhabern mit bescheidenen Mitteln die Anschaffung zu ermöglichen.

Die Verlagshandlung

Velhagen & Klasing

in Bielefeld und Leipzig.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

(Ohne diesen Schutzkarton wird kein Exemplar zurückgenommen.)